

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
GLÍCIA KELLINE SANTOS ANDRADE**

**“BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES”, “ESPELHO, ESPELHO MEU”:  
UMA ANÁLISE DISCURSIVA**

**SÃO CRISTÓVÃO  
2015**

**GLÍCIA KELLINE SANTOS ANDRADE**

**“BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES”, “ESPELHO, ESPELHO MEU”:  
UMA ANÁLISE DISCURSIVA**

Trabalho de defesa apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Maria Emília de Rodat de Aguiar Barreto Barros

**SÃO CRISTÓVÃO**

**2015**

**“BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES”, “ESPELHO, ESPELHO MEU”:  
UMA ANÁLISE DISCURSIVA**

**GLÍCIA KELLINE SANTOS ANDRADE**

Trabalho de defesa apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

São Cristóvão, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de  
\_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Emília de Rodat de Aguiar Barreto Barros  
Universidade Federal de Sergipe (PPGL / PPGCOM)  
Orientadora

---

Profa. Dra. Iraneide Santos Costa  
Universidade Federal da Bahia

---

Profa. Dra. Isabel Cristina Michelin de Azevedo  
Universidade Federal de Sergipe (PROFLETRAS)

---

Profa. Dra. Lilian Cristina Monteiro França  
Universidade Federal de Sergipe (PPGL / PPGCOM)

*A*

*Maria das Graças Santos Andrade,  
Professora Maria Emília de Rodat de Aguiar Barreto Barros,  
pessoas de importância singular,  
dedico este trabalho.*

*“Não sei o que possa parecer aos olhos do mundo, mas aos meus pareço apenas ter sido como um menino brincando à beira-mar, divertindo-me com o fato de encontrar de vez em quando um seixo mais liso ou uma concha mais bonita que o normal, enquanto o grande oceano da verdade permanece completamente por descobrir à minha frente.”*

*Isaac Newton*

## AGRADECIMENTOS

- ❖ Aos meus pais, Maria das Graças Santos Andrade e Mirer Balbino de Andrade, pelos esforços que sempre fizeram para manter-me estudando, mesmo com todas as dificuldades que enfrentamos. Em especial, a minha mãe, minha companheira e admiradora maior, a quem devo tudo o que sou e o que serei, a verdadeira GRAÇA de minha vida.
- ❖ À professora Doutora Maria Emília de Rodat de Aguiar Barreto Barros, pelo coração aberto que me recebeu, pelos conhecimentos tão valiosos passados, pelo resultado orgulhoso deste trabalho, pelo exemplo de ética, profissional, mãe, enfim, meu espelho acadêmico e humano.
- ❖ A todos os meus familiares, pelo carinho e apoio, em especial a minha avó, Maria do Céu, pelo orgulho explícito que tem das minhas vitórias.
- ❖ Aos meus amigos pela compreensão, principalmente pelos momentos que não pude estar junto, em especial as minhas amigas Isabela Marília e Mel Lima, companheiras desde o início do processo e responsáveis por ouvirem minhas lamentações e contentamentos; Elynne Gabrielle, pelo apoio, carinho e admiração, peça fundamental para a minha aprovação; Jaqueline Ribeiro e Monalisa Rosa, pela linda amizade constituída através da Universidade.
- ❖ Aos companheiros da turma 2013.1, pelas memórias que me proporcionaram de momentos ímpares, pela família constituída, amigos por toda uma vida.
- ❖ A todos os professores da UFS (Universidade Federal de Sergipe), com quem tive a oportunidade de conhecer e agregar conhecimento, com um destaque para as professoras Doutoras Lilian Cristina Monteiro França e Isabel Cristina Michelin de Azevedo, pela imensa contribuição dada no processo de qualificação para tornar este trabalho completo e contributivo e, também, para o professor Doutor Eugênio Pagotti, por quem tenho enorme estima.
- ❖ Aos funcionários do PPGL (Programa de Pós Graduação em Letras), pela ajuda burocrática do processo. À Meire Jane, antiga secretária e amiga, por ser tão prestativa e solícita, e Moisés por ser o “resolvedor” dos problemas.
- ❖ Aos meus amigos de infância Bárbara Isabel, Suyanne Fontes e Eric Satchel por toda a compreensão de minhas ausências, apoio, fidelidade, pela nossa década de amizade.

- ❖ A todos aqueles que contribuíram direta e indiretamente para que eu conseguisse chegar à conclusão deste trabalho tão desejado.

## RESUMO

O presente trabalho consiste em uma abordagem discursiva dos nossos objetos de dissertação de mestrado: o conto de fada “*Branca de Neve e os sete anões*”, o filme “*Espelho, espelho meu*”; duas materialidades distintas: a primeira essencialmente linguística; a segunda, fílmica, apresentando linguagem verbal e não-verbal. Nosso objetivo é proceder a uma comparação entre essas duas versões, estabelecendo as relações de comparação/contraste, analisando-as discursivamente. Como são duas materialidades distintas, consideramos a questão dos gêneros discursivos: o conto escrito, o filme. Como aporte teórico para o estudo de gênero, levamos em consideração as contribuições de Bakhtin, para quem os *gêneros são tipos relativamente estáveis de enunciado*. Apesar dessa contribuição, este trabalho está circunscrito à Análise Arqueológica do Discurso e, como tal, está pautado principalmente nos postulados foucaultianos. Conforme Revel (2005, p. 13), “O método arqueológico foucaultiano busca, [...], reconstituir atrás do *fato* toda uma rede de discursos, de poderes, de estratégias e de práticas”. Assim, à luz dos postulados de Foucault, observamos a questão da *autoria*, a posição da mulher, em ambas as materialidades, as relações de poder/saber, o enunciado, o discurso, os discursos *já-ditos*. Refletimos também sobre a utilização do corpo no processo de disciplinarização, ligado às relações de poder-saber, à punição; a atualização do discurso acerca do lugar social de que enunciam as personagens (de prestígio social ou não). Analisamos ainda a indústria cultural (TEIXEIRA COELHO), em especial, o da mídia cinematográfica (BERNARDET; KRISTEVA), no processo de atualização do ideal de felicidade, da reiteração do casamento, como uma instituição social fundadora dessa felicidade. Esse discurso é construído a partir da utilização de um sistema de valores, perpassado pela “existência de um final feliz”, pelo alcance de um *status* social de prestígio (relação com a realeza). Ressaltamos ainda o controle de padrões de comportamentos (obediência *versus* desobediência), determinantes na constituição do sujeito social. Com efeito, entendemos que a mídia cinematográfica propicia a divulgação desses valores/discursos, numa tentativa de preservá-los e, na medida em que faz isso, dialoga tanto com o discurso religioso quanto com o pedagógico. Dado o nosso objeto de estudo e as teorias que o sustentam, consideramos esta pesquisa de caráter qualitativo. Julgamos a relevância deste trabalho por propiciar uma reflexão acerca dos aspectos apontados.

**Palavras-chave:** Conto de Fada; Mídia; Discurso; Corpo



## ABSTRACT

The present work consists in a discursive approach of our master's degree dissertation's Project object: the fairy tale "Snow White And The Seven Dwarfs", the movie "Mirror Mirror"; two distinct materialities: the first essentially linguistic; the second, filmic, presenting verbal and non-verbal language. Our aim is, initially, proceed to a comparison between these two versions, establishing the relations of comparison/contrast, analyzing them discursively. As they are two distinct materialities, we consider the question regarding the discursive gender: the written short story, the movie. As a theoretical contribution to the gender study, we took into consideration the contributions from Bakhtin (1997), to whom the *genders are relatively stable types of enunciation*. Despite this contribution, this work is confined to the Archaeological Discourse Analysis and, as such, is based mostly on Foucault postulates. According to Revel (2005, p. 13), "The foucaultian Archaeological Method" seeks to, [...], rebuilt behind the fact a whole network of speeches, of powers, of strategies and of practices". Through the light of Foucault's postulates (2008, 2009, 2012a; 2012b), we have observed, initially, the authorship question, the woman's position, in both materialities, the relations of power/knowledge, the enunciation, the speech, the *already-said* speeches. We have yet reflected about the body usage during the process of disciplinarization, linked to the relation power-knowledge, to the punishment; the update of the speech over the social place where the characters enunciate themselves (whether they got social prestige or not). We have analyzed the cultural industry (TEIXEIRA COELHO), specially the one from the cinematographic media (BERNARDET; KRISTEVA), in the update process of the ideal of happiness, the reiteration of marriage, as a social institution founder of this happiness. This discourse is built through the use of a values' system, permeated by the "existence of a happy ending", due to the ability to reach out a social status of prestige (related to royalty). We highlight also the control of behavior patterns (obedience versus disobedience), these being determinant when it comes to the constitution of a social subject. As a result, we have understood that the cinematographic media allows the spreading of these values/discourses, in an attempt to preserve them and, as they are doing so, they also open dialogues with the religious discourse and the pedagogical. Once given our object of study and the theory sustaining it, we consider this research with a qualitative character. We judge the relevance of this present because it allows a reflection over the pointed out aspects.

**Keywords:** Fairytale. Media. Discourse. Body.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – FADA DO “BEM” .....	21
FIGURA 2 – FADA DO “MAL” .....	21
FIGURA 3 - ESTEREÓTIPO DE BRUXA .....	22
FIGURA 4 – APRENDENDO A LUTAR .....	30
FIGURA 5 – COM DOMÍNIO DO USO DA ESPADA .....	30
FIGURA 6 – ANÕES NO FILME .....	31
FIGURA 7 – PROCEDIMENTO ESTÉTICO DOLOROSO .....	32
FIGURA 8 – ESPELHO NO FILME .....	32
FIGURA 9 – CASAMENTO .....	47
FIGURA 10 – FELIZES PARA SEMPRE .....	47
FIGURA 11 – EMBELEZAMENTO DA PELE .....	47
FIGURA 12 – SESSÃO PARA CONSEGUIR SE VESTIR IDEALMENTE .....	47
FIGURA 13 – CONTROLE DO CORPO ATRAVÉS DA PUNIÇÃO .....	52
FIGURA 14 – COMEMORAÇÃO DOS 18 (DEZOITO) ANOS DE BRANCA DE NEVE .....	69
FIGURA 15 – BRANCA DE NEVE (FILME) .....	83
FIGURA 16 – RAINHA MÁ (FILME) .....	85
FIGURA 17 – PRÍNCIPE ENCANTADO (FILME) .....	88
FIGURA 18 – PREPARAÇÃO PARA O PRIMEIRO BEIJO .....	89
FIGURA 19 – PRIMEIRO BEIJO .....	89
FIGURA 20 – ANÕES (FILME) .....	91
FIGURA 21 – ESPELHO (FILME) .....	93

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - DISTRIBUIÇÃO DOS RECORTES DISCURSIVOS .....	27
QUADRO 2- COMPARAÇÃO/CONTRASTE DOS RECORTES DISCURSIVOS, NAS DUAS MATERIALIDADES ANALISADAS .....	28
QUADRO 3 - COMPARAÇÃO/CONTRASTE DOS PERSONAGENS/ENUNCIADORES .....	29
QUADRO 4 – COMPARAÇÃO/CONTRASTE DA SANÇÃO .....	81

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	14
<b>CAPÍTULO I – ESPELHO, ESPELHO MEU, EXISTE ALGUMA MULHER MAIS BELA DO QUE EU? .....</b>	<b>20</b>
1.1 CONTOS DE FADA: CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES .....	20
1.2 GÊNEROS DO DISCURSO: UMA VISÃO BAKHTINIANA .....	33
1.3 O <i>ESPELHO</i> : O DIALOGISMO BAKHTINIANO .....	36
1.4 INDÚSTRIA CULTURAL: UMA CULTURA DE MASSA .....	38
1.5 A MÍDIA CINEMATOGRAFICA .....	41
<b>CAPÍTULO II – O CORPO E PODER: A DISCIPLINARIZAÇÃO DOS SERES .....</b>	<b>49</b>
2.1 A DISCIPLINA E A FABRICAÇÃO DE CORPOS DÓCEIS .....	49
2.2 FOUCAULT: O CONTROLE DO DISCURSO .....	55
2.3 “O QUE É UM AUTOR?”: UMA POSIÇÃO DISCURSIVA .....	59
<b>CAPÍTULO III – O ESPELHO, O CORPO, O DISCURSO: CIRCULAÇÃO DISCURSIVA, MANUTENÇÃO DA DOCILIDADE DO CORPO E DA ALMA .....</b>	<b>63</b>
3. 1 METODOLOGIA DA ANÁLISE .....	64
3.1.1 DISCURSOS INSTITUCIONAL, RELIGIOSO, PEDAGÓGICO .....	67
3.1.2 DISCURSO NARCISISTA, DO CAPITAL .....	79
3.2. PERSONAGENS/ENUNCIADORES .....	83
3.2.1BRANCA DE NEVE .....	83
3.2.2A RAINHA MADRASTA .....	85
3.2.3O PRÍNCIPE .....	88
3.2.4 O REI / A FERA (PAI DE BRANCA DE NEVE) .....	90
3.2.5 OS SETE ANÕES .....	90
3.2.6 O ESPELHO .....	93
3.2.7 O POVO .....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	95
REFERÊNCIAS .....	105



## INTRODUÇÃO

O interesse em contos de fada surgiu do romantismo, do nacionalismo romântico e das tendências em valorizar a cultura popular. Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm ajudaram no processo de disseminação desses contos com sua coleção de folclore, construída como um reflexo da identidade cultural, ideológica, política, social, alemã. Por serem acadêmicos, linguistas, poetas e escritores, dedicaram-se ao registro de diversas fábulas infantis, entre elas a primeira versão da história de *Branca de Neve e os sete anões*, cuja primeira publicação data entre os anos de 1812 e 1822.

Nessa versão, a história inicia-se com uma descrição detalhada das características físicas que a rainha almejava sua filha ter: branca como a neve, lábios vermelhos como o sangue, cabelos negros como a madeira da moldura da janela de sua sala de estar. E assim acontece. Mas, após o nascimento da princesa, a rainha falece e, numa tentativa de substituir a ausência da mãe, o rei resolve casar-se novamente. A nova rainha, dona de uma beleza admirável, apresentava arrogância, prepotência e orgulho como características principais. A princesa, por sua vez, já era considerada a mais bela do reino aos sete anos de idade, fator que despertou a inveja e ira da Rainha. A madrasta, muito incomodada por não ser a mais bela de todo o reino, ordenou que o caçador matasse a filha do Rei, mas seu servo, encantado com a beleza (externa e interna) da menina, permitiu a sua fuga. Com isso, retirava de si a responsabilidade da morte. Logo depois, o caçador tirou os pulmões, o fígado de um javali e os levou para a Rainha, como prova de que tinha cumprido sua missão. A malvada mandou o cozinheiro salgar e assar esses “miúdos”; depois, comeu tudo, certa de que estava comendo os pulmões e o fígado de Branca de Neve.

Pouco tempo depois, a Rainha má descobriu que a princesa estava viva, decidiu matá-la e tentou fazer isso por três vezes. Na primeira, tentou asfixiá-la com um corpete apertado; na segunda, envenenou *Branca de Neve* com um pente; finalmente, na terceira, entregou-lhe uma maçã envenenada, com a qual Branca de Neve se engasgou e ficou adormecida por anos, dentro de um caixão de vidro. Certo dia, um Príncipe, que estava de passagem, ficou encantado com a beleza da princesa e pediu para os Anões o deixarem levá-la; assim o permitiram. Quando os criados do Príncipe levantaram o caixão e o carregaram nos ombros, um deles tropeçou numa raiz. Com o tropeção, o pedaço envenenado da maçã que ela havia comido se soltou da garganta, *Branca de Neve* ressuscitou, desengasgou, abriu os olhos, levantou a tampa do caixão, sentou. Os dois se apaixonaram, casaram-se. Em

relação às malvadezas da madrasta, esta foi punida sendo obrigada a calçar dois sapatinhos de ferro na brasa e dançar até cair morta.

Observamos, entretanto, que, sob a influência direta do filme da Disney, em 1937, a maioria das versões publicadas atualmente para este conto, inclusive “*Espelho, espelho meu*”, não incluem as *três* tentativas de a madrasta matar *Branca de Neve*, mas apenas uma: a da famosa maçã envenenada. Esta provocou o sono da princesa, a qual foi despertada com o beijo apaixonado de um Príncipe.

Quase 200 (duzentos) anos após o registro do conto da linda princesa órfã, perseguida pela madrasta, devido a sua beleza, foi adaptada uma versão *reatualizada*<sup>1</sup> em forma de filme, intitulado “*Espelho, Espelho Meu*”, dirigido por Tarsem Singh, em 2012. Diferente das versões mais tradicionais, no texto de Mellissa Wallack e Jason Keller, roteiristas do filme, não é o caçador que leva *Branca de Neve* à floresta, sob as ordens da Rainha Malvada, mas seu divertido “braço-direito”. O filme traz mais algumas *mudanças* em relação ao conto dos irmãos Grimm. Dentre elas, *Branca de Neve* é acolhida por um grupo de *ladrões anões*, os quais a ensinam comportamentos socialmente definidos como masculinos. Como resultado desses ensinamentos, ela se coloca como a grande defensora do povo, da pobreza (uma espécie de Robin Hood)<sup>2</sup>, contra a tirania da madrasta (a Rainha má).

Afora o aspecto acima apontado, a narrativa de Mellissa Wallack e Jason Keller (2012) propõe *mudanças* em diversos aspectos do enredo, entretanto, mesmo sendo considerada uma *nova* versão do conto de fada tradicional, ainda perpassa muitos discursos veiculados na versão dos irmãos Grimm. O filme “*Espelho, espelho meu*” inicia apresentando a princesa *Branca de Neve* aprisionada em seu quarto, oferecendo uma semente de uma maçã vermelha a um pássaro que entra pela sua janela. A princesa completa 18 anos de idade e recebe o conselho de uma das empregadas do castelo para lutar pelo reino dominado pela Rainha má. Assim o faz. A garota sai do castelo, para observar a situação dos súditos; percebe a situação de miséria das pessoas, devido ao pagamento dos altos impostos. Ao voltar ao castelo, *Branca de Neve* enfrenta a Rainha. Esta manda seu capacho matá-la e, como confirmação da sua morte, trazer-lhe o coração da princesa. Assim como nas versões mais tradicionais, o servo da Rainha, encantado pela beleza de *Branca de Neve*, não a mata e ordena a sua fuga, durante a qual ela encontra uma casa pertencente a *sete Anões ladrões*, que a acolhem. No convívio com os *Anões*, *Branca de Neve* aprende a lutar, a usar armas,

---

<sup>1</sup> Empregamos esse termo de acordo com Foucault (2009, p. 284), para quem a “reatualização” consiste na “[...] reinserção de um discurso em um domínio de generalização, de aplicação ou de transformação que é novo para ele”.

<sup>2</sup> Robin Hood é um herói mítico inglês, um fora-da-lei que roubava da nobreza para dar aos pobres.

com o objetivo de retirar a Rainha do trono e casar-se com o Príncipe. Este já se encontra enfeitiçado por uma magia negra emanada da Rainha má. Afora esses aspectos, nessa versão do conto, a personagem/enunciador *Branca de Neve* assume uma postura de lutadora pelo resgate de seu reino. Consequentemente, luta para reestabelecer o reino, reaver o trono real sob o poder da Rainha má. E, apesar dessas *novas* características dessa/desse personagem/enunciador, é mantido o final: o reino em festa, após a vitória do bem; a concretização da felicidade ideal por meio do casamento. A maçã envenenada, diferentemente do conto “*Branca de Neve e os sete Anões*”, só aparece no final; a princesa não a come, pois perdeu a ingenuidade; quem o faz é a madrasta.

Objetivamos, então, estabelecer uma comparação, um contraste entre o conto de *Branca de Neve e os sete Anões* (a versão escrita pelos irmãos *Grimm*) e a versão fílmica de *Espelho, espelho meu*. A partir dessa comparação, desse contraste, pretendemos efetuar uma análise arqueológica do discurso, mesmo cientes de que são duas materialidades distintas: a primeira, essencialmente, linguística; a segunda, intersemiótica, uma vez que há a presença de linguagem verbal e não-verbal. Como aporte teórico, estudamos o percurso histórico do conto, a partir de Cashdan (2000) e Coelho (1987); apresentamos a constituição do conto como gênero discursivo (BAKHTIN, 1997); a importância da criação do cinema (BERNARDET, 1985; KRISTEVA, 1986), a sua influência no que concerne à reiteração de valores tradicionais (o casamento, por exemplo); o papel social ocupado pela mulher, a docilidade do corpo feminino nas citadas histórias (FOUCAULT, 2012a), o estabelecimento das relações de poder (FOUCAULT, 2012a, 2012c); o controle do discurso (FOUCAULT, 2012b); a questão da autoria (FOUCAULT, 2009); o método arqueológico (FOUCAULT, 2008; REVEL, 2005); a disciplina, a verdade, o discurso (FOUCAULT, 2012b); a visão feminina na perspectiva do patriarcado brasileiro (FOLLADOR, 2009).

Para nortear a nossa análise, elaboramos os seguintes questionamentos: *qual a importância histórica dos contos de fada, enquanto uma literatura? Quais os possíveis efeitos de sentidos são construídos a partir da relação do conto com o filme? Quais possíveis relações de poder/saber são perpassadas no filme? De quais lugares sociais enunciam os personagens/enunciadores? A partir do ideal de um casamento, quais possíveis discursos religiosos são perpassados na/pela trama fílmica? Por que a mídia cinematográfica tem trazido os contos de fadas à tona reiteradamente? Por que a mídia cinematográfica se preocupa em (re)atualizar a “existência de um final feliz”?*

Justificamos a relevância desta pesquisa por se tratar de uma análise arqueológica do discurso de um conto de fada, *reatualizado*, em 2012, pela mídia cinematográfica. A



reatualização da narrativa de *Branca de Neve*, corporificada em *Espelho, espelho meu*,<sup>3</sup> presentifica discursos relacionados à instituição família (casamento, por exemplo), ao comportamento da *menina* (obediência *versus* desobediência), aos maniqueísmos (bondade *versus* maldade; beleza *versus* feiura), tudo veiculado por um suporte midiático, o cinema, um forte propagador de discursos, formador de opinião (KRISTEVA, 1986).

Além disso, julgamos o meio midiático um canal efetivo para a disseminação de determinados discursos, considerando-se a adaptação das obras escritas às fílmicas, uma forma de corroborar e/ou contestar discursos em circulação na sociedade. Ademais, destacamos que o surgimento do cinema é contemporâneo ao da burguesia, final do século XIX, contribuindo para a disseminação das ideias advindas dessa classe social (BERNARDET, 1985).

Quanto à metodologia, escolhemos a qualitativa, por conta da natureza do resultado almejado: as relações de poder/saber, o enunciado, o discurso, os discursos *já-ditos* (FOUCAULT, 2008). Com base nos estudos arqueológicos propostos por Foucault (2008), observamos, primeiramente, a necessidade de distinguir acontecimentos de nível inteiramente diferentes, possibilitando o aparecimento de séries com limites amplos, constituídas de acontecimentos raros ou repetitivos. Compreendemos ainda a relevância da manifestação discursiva do “já-dito” como um discurso sem corpo. Segundo esse autor (2008, p. 28): “O discurso manifesto não passaria, afinal de contas, da presença repressiva do que ele não diz, e esse não-dito seria um vazio minando, do interior, tudo que se diz”.

Destacamos, com efeito, como aporte metodológico, a investigação acerca *do enunciado*. Nos moldes foucaultianos, entendemos *o enunciado* na sua limitação e singularidade situacional, como um acontecimento inesgotável, tanto pela língua, quanto pelo sentido. Para Foucault (2008, p. 32), o enunciado é um acontecimento estranho por apresentar dois lados, quais sejam:

[...] inicialmente porque está ligado a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra, mas abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, [...], em seguida, porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação; finalmente, porque está ligado [...] a enunciados que o precedem e o seguem.

Já no que diz respeito ao conceito proposto por Bakhtin (1997), o enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada esfera da atividade humana, não só por seu

---

<sup>3</sup> Após essa versão, é importante lembrar que foi lançado o filme “Branca de Neve e o caçador”. Recentemente, a Sony exibiu uma série de TV intitulada “*Once upon a time*” (em sua quarta temporada), cujo foco principal é o ódio da Rainha má com relação a Branca de Neve. Isso prova o quanto essa história tem rendido à mídia.

conteúdo e por seu estilo verbal, mas também por sua construção composicional. Por isso, o autor russo explica (1997, p. 279): “Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados [...]”.

Afora os aspectos metodológicos apresentados, buscamos compreender *o discurso* não apenas como conjunto de signos, mas como práticas discursivas. Assim, a partir da posição ocupada pelo *sujeito*, em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos, definimos, por meio do discurso, uma rede de regularidades para as diversas posições de subjetividade na constituição de cinco **recortes discursivos** analisados: 1- discurso institucional (casamento, perpetuação de padrões da família); 2- discurso pedagógico<sup>4</sup> (obediência *versus* desobediência); 3- discurso religioso (bondade *versus* maldade); 4- discurso narcisista (beleza *versus* feiura); 5- discurso do capital (a padronização socioeconômica). Elaboramos um quadro comparativo/contrastivo, observando esses recortes em cada um dos *corpora* analisados (o filme, o conto) (Quadro 01).

Além desses recortes discursivos, no que se refere à metodologia de análise, tentamos descrever/analisar os personagens/enunciadores principais (Branca de Neve, a Rainha, o Rei, o Príncipe, os sete Anões, o Espelho), em busca do estabelecimento da relação de comparação e contraste, a *reatualização* do conto (ou não). Elaboramos, a partir deles, um quadro comparativo/contrastivo (Quadro 02). Seleccionamos ainda para análise, tanto no conto quanto no filme, os seguintes aspectos: a relação de autoridade da Rainha com *Branca de Neve* e seus Empregados; as diferenças entre os comportamentos de quem assume um papel de vilão com quem é o príncipe; a conexão entre o espelho e a padronização da estética; o destaque dado às diferenças sociais relacionadas ao poder aquisitivo, ao ideal de “*felicidade para sempre*”.

Quanto à organização, este trabalho está ordenado, além desta introdução e das considerações finais, em três capítulos, quais sejam:

- capítulo 1, intitulado “***Espelho, espelho meu, existe alguma mulher mais bela do que eu?***”, no qual refletimos sobre a influência, a constituição dos contos infantis no decorrer da história, uma vez que, sobre a criação literária, há um fascínio, um mistério que motiva a vida dos leitores. Discutimos, igualmente, sobre as comparações, os contrastes, presentes no conto de fada

---

<sup>4</sup> Apesar da separação discurso pedagógico do discurso religioso, entendemos que o discurso religioso está interpelado pelo discurso pedagógico, haja vista encontrarmos naquele discurso a relação de obediência/desobediência, castigo, punição.

“*Branca de Neve e os sete anões*” e no filme “*Espelho, espelho meu*”, considerando a lacuna temporal existente entre ambas, a institucionalização, a padronização de discursos. Refletimos ainda sobre a classificação do conto enquanto um gênero discursivo (BAKHTIN, 1997); sobre o papel da mídia cinematográfica, enquanto um suporte capaz de divulgar discursos (BERNARDET, 1985; KRISTEVA, 1986); a constituição da indústria cultural a partir dos veículos midiáticos (TEIXEIRA COELHO, 1993);

- capítulo 2, denominado “**O corpo e poder: a disciplinarização dos seres**”, em que abordamos as teorias de Foucault (2009, 2012a, 2012b). À luz de tais teorias, observamos a posição da mulher, no conto de fada “*Branca de Neve e os sete anões*”, no filme “*Espelho, espelho meu*”, verificando a *reatualização* dos discursos acerca dela. Refletimos também sobre a utilização do corpo no processo de disciplinarização, ligados às relações de poder-saber, à punição; a *reatualização* do discurso acerca da posição social de prestígio da qual enunciam alguns personagens, numa tentativa de homogeneização social. Dentre tais processos de disciplinarização, discutimos sobre o controle da atividade, a vigilância hierárquica (FOUCAULT, 2012a). Analisamos também o controle e a limitação do discurso (FOUCAULT, 2012b); a constituição da autoria (FOUCAULT, 2009);
- capítulo 3, “**O Espelho, o corpo, o discurso: circulação discursiva, manutenção da docilidade do corpo e da alma**”, em que realizamos uma reflexão acerca da metodologia utilizada para a análise discursiva dos nossos objetos de estudo; ambas (metodologia e análise) estão ancoradas nas teorias de Foucault (2012, 2012a, 2012b). Ressaltamos também que a análise discursiva, fundamentada nesse filósofo, não consiste em uma análise materialista do discurso, uma vez que ele mesmo nega situar na base do sistema as forças produtivas; para ele, há relações muito mais complexas que ligam a tecnologia do poder e o desenvolvimento das forças produtivas (2012 [1978]). Na análise discursiva, então, buscamos estabelecer ainda a ponte entre a teoria estudada ao longo dos Capítulos I e II e os nossos *corpora*. Observamos o contraste/ comparação entre o conto e o filme (*Branca de Neve e os sete anões*, *Espelho, Espelho meu*). Examinamos ainda as teorias que baseiam a formação dos discursos em circulação nessas materialidades, a disciplina do corpo, o controle do discurso (tempo, espaço), o jogo entre o verdadeiro e o falso, a autoria. E, por conta do extenso material de análise, efetuamos cinco *recortes*

discursivos. Estudamos igualmente os personagens/enunciadores e a posição ocupada por cada um deles. Finalmente, tentamos responder às perguntas norteadoras da nossa pesquisa.

## **CAPÍTULO I – *ESPELHO, ESPELHO MEU, EXISTE ALGUMA MULHER MAIS BELA DO QUE EU?***

Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados. (BAKHTIN, 1997, p. 292).

Neste capítulo, refletimos sobre a influência, a constituição dos contos infantis no decorrer da história, uma vez que, sobre a criação literária, há um fascínio, um mistério que motiva a vida dos leitores. Discutimos, igualmente, sobre as comparações, os contrastes, presentes no conto de fada “*Branca de Neve e os sete anões*” e no filme “*Espelho, espelho meu*”, considerando a lacuna temporal existente entre ambas; a institucionalização, a padronização de discursos. Refletimos ainda sobre a classificação do conto enquanto um gênero discursivo (BAKHTIN, 1997); sobre o papel da mídia cinematográfica, enquanto um suporte capaz de divulgar discursos (BERNARDET, 1985; KRISTEVA, 1986); a constituição da indústria cultural a partir dos veículos midiáticos (TEIXEIRA COELHO, 1993).

### **1.1 Contos de fada: algumas considerações importantes**

Os contos de fada ou contos maravilhosos são uma variação da fábula ou conto popular. Trata-se de narrativas curtas, cuja história se reproduz com um motivo principal divulgar conhecimentos e valores culturais. Essa história é perpetuada oralmente; segundo Coelho (1987), em sua trama, o herói ou a heroína tem de enfrentar grandes obstáculos, antes de triunfar contra o mal, marcando a constante presença do maniqueísmo bondade *versus* maldade. Para situar o interlocutor na linha do tempo e do espaço, os enredos estabelecem situações que fazem parte do cotidiano e do universo individual do público-alvo, a partir de conflitos, medos e sonhos. Por isso, a maioria dos contos infantis iniciam as histórias com “Era uma vez”, posicionando a trama numa linha atemporal. Ainda de acordo com Coelho (1987), a rivalidade de gerações, a convivência de crianças e de adultos, as etapas da vida (nascimento, amadurecimento, velhice e morte), bem como sentimentos relacionados a cada um (amor, ódio, inveja e amizade), são apresentados para oferecer uma

explicação do mundo. Os contos de fada possuem como característica algum tipo de magia, metamorfose ou encantamento e, apesar do nome, animais falantes são muito mais comuns neles do que as fadas propriamente ditas.

Em relação a essas *fadas* e a sua importância mítica nas histórias, é importante salientarmos que elas são entidades fantásticas, caracterizadas pelo folclore europeu ocidental. Apresentam-se como mulheres de grande beleza, imortais e dotadas de poderes sobrenaturais, capazes de interferir na vida dos mortais em situações-limite. As *fadas* também podem ser maléficas, denominadas “bruxas”. O termo bruxa, quando utilizado, atribui-lhes um sentido de megeras e, mesmo sendo personagens “do mal”, a beleza física ainda permanece em alguns casos, como podemos observar nas figuras abaixo:



**Figura 1** – Fada do “bem”<sup>5</sup>



**Figura 2** – Fada do “mal”<sup>6</sup>

No entanto, a beleza física das fadas do “mal” não compõe uma regra geral de sua representação. A maior parte dos conceitos que temos em torno da figura das bruxas foi produzida em um passado, década de 1860, repletos de preconceitos e estereótipos. Assim, a representação física das bruxas pode ser também a de uma mulher velha, solteira, de cabelos brancos, com uma verruga no nariz e possuidora de uma risada assombrosa. Segundo o dicionário eletrônico de Houaiss (2009), a definição do termo bruxa está associada a uma figura maléfica, perigosa e feia<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.fundoswiki.com/galerias/wallpapers-de-fadas>

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.deviantart.com/tag/bruxa>

<sup>7</sup> Substantivo feminino; 1 Rubrica: ocultismo; mulher que tem fama de se utilizar de supostas forças sobrenaturais para causar malefícios, perscrutar o futuro e fazer sortilégios; feiticeira. 2 Derivação: por extensão de sentido: mulher muito feia e/ou azeda e mal-humorada. 3 boneca de trapos.

Como bem revela Houaiss (2009), a figura abaixo constitui a representação social da bruxa.



**Figura 3** – Estereótipo de Bruxa<sup>8</sup>

A denominação e caracterização das bruxas, conforme Vieira (2007), surgiram a partir do momento em que a mulher passou a adquirir conhecimentos: quanto mais conhecimento tivesse, recebia o título de perigosa. Esse estereótipo de bruxa era ratificado quando, além dos *saberes* adquiridos, essas mulheres possuíam aparência desagradável, o que justificava a solteirice; ou quando, mesmo sendo mulheres belas, feriam o ego de homens poderosos ou se envolviam com representantes da igreja. No entanto, tornar a mulher uma bruxa pode ser considerado um modo mais fácil de marginalizar quem não poderia ser visto como centro. Assim, as bruxas eram mostradas como solteiras, e a elas eram associadas à negação do casamento, principalmente pela condição de bruxa.

Dentre os grandes autores dos contos de fada estão os irmãos *Grimm*<sup>9</sup>, responsáveis pela primeira versão escrita do conto “*Branca de Neve e os sete anões*”, nosso objeto de análise. Ficaram conhecidos pela grande quantidade de contos orais populares que coletaram na Alemanha do século XIX. Pesquisaram relatos em documentos antigos e buscaram contos entre a população alemã, de forma a preservar as histórias tradicionais deste país.

No que diz respeito à época em que esses autores viveram, é importante mencionarmos que o século XIX constituiu o berço do nacionalismo alemão, haja vista a

<sup>8</sup> Disponível em: <http://ocultosesobrenaturais.blogspot.com.br/2011/01/bruxas-sua-origem-e-historia.html>

<sup>9</sup> Jacob (Hanau, 4 de janeiro de 1785 – Berlim, 20 de setembro de 1863) e Wilhelm (Hanau, 24 de fevereiro de 1786 – Berlim, 16 de dezembro de 1859). Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Irm%C3%A3os\\_Grimm](https://pt.wikipedia.org/wiki/Irm%C3%A3os_Grimm) (Acesso em: 01/7/2015, às 15h).

unificação dos Estados da Confederação Germânica. Neles, cresciam os ideais nacionalistas, elaborados por intelectuais que desejavam a união étnica e cultural dos povos germânicos, sob a tutela de um só Estado, o qual deveria constituir, futuramente, uma das grandes potências econômicas mundiais<sup>10</sup>. Mais tarde, no século XX, o Partido Nacional Socialista da Alemanha (mais conhecido como partido nazista) associou o conceito de identidade nacional à raça ariana do povo germânico, por meio do princípio da unidade étnica, com a finalidade de elevar o moral e o orgulho nacionais do povo alemão, destroçados pela derrota na Primeira Guerra Mundial. Diante desse contexto histórico, e entendendo que os ideais nacionalistas também são perpassados pela/na literatura, entendemos que o ideal de *uma raça ariana*<sup>11</sup> pode ter influenciado os irmão Grimm nas caracterizações físicas da personagem principal do conto *Branca de Neve e os sete anões*, pois, como o próprio nome já sugere, *Branca de Neve* era ‘branca como a neve’. Nessa direção, julgamos que a *reatualização* das características dessa personagem, no filme *Espelho, espelho meu*, pode reiterar a autoestima dos *brancos*, reforçando ‘uma possível superioridade’ em relação às demais etnias/raças<sup>12</sup>. Reconhecemos ainda a dificuldade de as meninas, de outra cor de pele, identificarem-se com ‘as princesas’ como Branca de Neve, protagonista do referido conto.

Compreendemos, portanto, que o nome do conto e a escolha da caracterização da personagem deixam perpassar os traços daquele momento histórico, no qual se construía o posterior ideal nazista *de raça*. A personagem *branca como a neve, de lábios vermelhos como uma maçã e cabelos negros como ébano* foi criada com bases no ideal nacionalista do povo alemão. Como mencionado, o nacionalismo alemão, assim como todos os aspectos ideológicos, valores, princípios, que o constituíam, foi o berço do nazismo<sup>13</sup>. A ideologia nazista afirmava que, por ser a nação a expressão da raça, a grandeza da raça poderia ser avaliada de acordo com a capacidade e o desejo de uma "raça" obter *uma grande terra natal*.

---

<sup>10</sup> Disponível em: <http://educacao.globo.com/historia/assunto/liberalismo-no-ocidente/unificacao-alema-e-unificacao-italiana.html>; [https://pt.wikipedia.org/wiki/Partido\\_Nacional\\_Socialista\\_dos\\_Trabalhadores\\_Alem%C3%A3es](https://pt.wikipedia.org/wiki/Partido_Nacional_Socialista_dos_Trabalhadores_Alem%C3%A3es). (Acesso em: 01/7/2015, às 14h30min).

<sup>11</sup> Raça Ariana - Ariana (em português) R7 História do mundo. Segundo o ideário nazista, a raça ariana seria uma das três grandes raças humanas, e este termo (ariana) serviria para designar a raça branca ou caucasóide, descendente das antigas tribos que se originaram numa região ao sul do que hoje é a Rússia, há cerca de sete ou oito mil anos, e se expandiram por toda a Europa no curso da história. O termo deriva do sânscrito (uma das primeiras línguas arianas) e significa "nobre". (Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ra%C3%A7a\\_ariana](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ra%C3%A7a_ariana). Acesso em: 09/07/2015, às 12h).

<sup>12</sup> Entendemos que há uma discussão teórica no que diz respeito ao conceito de *raça*, mas não nos deteremos a essa discussão.

<sup>13</sup> MSNBC, "Nazi racial purity exhibit opens in Germany"; (em inglês)-online, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nazismo\\_e\\_ra%C3%A7a](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nazismo_e_ra%C3%A7a). Acesso em: 09/07/2015, às 12h.

A "pureza racial" era vista, conseqüentemente, como carecendo de proteção. Quanto a essa proteção, veicula a notícia da existência de clínicas<sup>14</sup>, como é o caso particular de "Lebensborn", em que se tentava *gerar* uma "raça ariana mais pura", inclusive sequestrando-se crianças norueguesas, conduzindo-as para uma educação segundo a perspectiva do Terceiro Reich<sup>15</sup>.

Levando em conta os aspectos acima apresentados, percebemos que os contos de fada, assim como toda criação escrita ou falada, deixam perpassar as *pistas* de sua autoria além de todo o contexto sociopolítico, econômico, histórico por que o *autor* é interpelado. À luz de Foucault (2009), tratamos o *autor* como uma função discursiva, um *sujeito* que fala de lugar (social), de uma posição (imaginária)<sup>16</sup>. Mas, ainda conforme este filósofo, o nome próprio do *autor* não é como outros nomes próprios, ele exerce uma certa função em relação ao discurso; exerce uma função classificatória e, conseqüentemente, recebe um *status* dentro de um contexto situacional.

E, como consequência dessa interpelação discursiva, do *status* do *autor*, os contos de fada têm sido objeto da análise de diversos pesquisadores. Cashdan (2000) sugere que os contos seriam "psicodramas da infância" espelhando "lutas reais". Segundo ele, embora o atrativo inicial de um conto de fada possa estar em sua capacidade de encantar e entreter, seu valor duradouro reside no poder de "ajudar" as crianças a lidar com os conflitos internos enfrentados, no processo de crescimento. Ainda consoante Cashdan (2000), a partir da passagem do "era uma vez", os contos de fada falam de vaidade, gula, inveja, luxúria, hipocrisia, avareza ou preguiça, ou seja, os sete pecados capitais, conforme o discurso religioso. E, por serem "pecados", segundo os dogmas cristãos, não devem ser praticados, inclusive, na fase da infância. Por mais que os contos tratem de mais de um "pecado", em geral, um deles se destaca, é o centro da trama. A observação de Cashdan (2000) relacionada ao 'pecado' reitera, por sua vez, a nossa tese de que há uma confluência entre o discurso

---

<sup>14</sup> Informação retirada do *site* mencionado acima.

<sup>15</sup> **Reich** (do alemão [ṛaɪç]), é uma palavra alemã que significa literalmente em português "reinado, região, ou rico", porém, é frequentemente utilizada para designar um império, reino, ou nação. É o termo tradicionalmente usado para designar uma variedade de países soberanos, incluindo a Alemanha em muitos períodos da sua história. Reich (em português). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Reich>. Acesso em: 09/07/2015, às 13h20min.

<sup>16</sup> Quanto a esse aspecto, remetemos o nosso leitor para uma releitura de Deleuze (2005, p. 64) acerca de Foucault: "O sujeito é uma variável, ou melhor, um conjunto de variáveis do enunciado. É uma função derivada da primitiva, ou do próprio enunciado. *A Arqueologia do Saber* analisa essa função sujeito: o **sujeito é um lugar ou posição** que varia muito segundo o tipo, segundo o limiar do enunciado; o próprio "autor" não passa de uma dessas posições possíveis, em certos casos. É possível, inclusive, haver várias posições para o mesmo enunciado". (**grifos nossos**)



religioso<sup>17</sup>, o discurso literário (principalmente, o dos contos de fada) e o discurso pedagógico (escola/família). Na verdade, esses ‘sete pecados capitais’ simbolizam a proibição, a disciplinarização do *corpo* e da *alma*, do sujeito.

As funções sociais representadas por cada personagem, por seu turno, ainda de acordo com os pressupostos de Cashdan (2000), criam uma sociedade imaginária utópica, fazendo com que o interlocutor (leitor / ouvinte dos contos) acredite no padrão, imposto de forma lúdica, como o único caminho para se alcançar a verdadeira felicidade (constatada nas histórias através do *final feliz*). No entanto, diferentemente do que poderíamos pensar, os contos de fada não foram escritos para crianças, para lhes “transmitir” ensinamentos. Em sua forma original, os textos traziam doses fortes de adultério, incesto, canibalismo e mortes hediondas. A fome e a mortalidade infantil, vividas à época, serviam de inspiração para os contos de fada, surgidos, em sua maioria, na Europa da Idade Média. Segundo registra Cashdan (2000, p. 20): “[...] originalmente concebidos como entretenimento para adultos, os contos de fada eram contados em reuniões sociais, nas salas de fiar, nos campos e em outros ambientes onde os adultos se reuniam – não nas creches”. Isso significa que, originalmente, esses contos tinham o adulto como interlocutor. Era para eles que se contavam essas histórias, os valores, crenças eram direcionados a eles. Ainda conforme Cashdan (2000), alguns folcloristas acreditam que os contos de fada transmitem “lições” sobre comportamentos ditos “corretos” e, assim, ensinam aos jovens como ter sucesso na vida, por meio de conselhos, corroborando o lugar institucional de onde enunciam (da religião, da educação)<sup>18</sup>.

Em referência aos países de língua inglesa, a transformação dos contos de fada em literatura infantil (ou sua popularização) só teria mesmo ocorrido no século XIX, em função da atividade de vendedores ambulantes (mascates) que viajavam de um povoado para o outro “[...] vendendo artigos domésticos, partituras e pequenos volumes baratos chamados de *chapbooks*” (CASHDAN, 2000, p. 20). Estes *chapbooks* (ou *cheap books*<sup>19</sup>) eram vendidos por poucos centavos, circulando histórias simplificadas do folclore, de contos de

---

<sup>17</sup> Entendemos que o discurso religioso é igualmente pedagógico. Mas, ao usarmos ambos os termos, queremos ressaltar a crença do *céu* e *inferno*, subjacente ao discurso religioso. Essa crença, por sua vez, introduz na criança valores de obediência/desobediência, na medida em que ela *quer* que sua *alma*, após a morte, alcance o *céu*, não seja banida para o *inferno*. Nesse sentido, os contos trazem em seu bojo o discurso religioso.

<sup>18</sup> A introdução das lições nos contos de fada pode ser, em parte, creditada a Perrault, cujas histórias vêm acompanhadas de “morais”. As suas versões infantis, hoje consideradas clássicas, devidamente “purificadas” e suavizadas, teriam nascido quase por acaso na França do século XVII, na corte de Luís XIV, pelas mãos de Charles Perrault (COELHO, 1987).

<sup>19</sup> Livros baratos, em inglês.

fada. E, portanto, as passagens mais fortes eram retiradas das primeiras versões, possibilitando o seu acesso a um público mais amplo e menos sofisticado.

De acordo ainda com Cashdan (2000), depois de atravessar uma fase de desinteresse por parte do público adulto, após a Revolução Francesa, os contos de fada despertaram novamente a atenção dos pesquisadores, no início do século XIX, graças aos estudos de Gramática Comparada que, tomando o sânscrito por base, buscavam descobrir a evolução das diversas línguas e dialetos, e assim, determinar a identidade nacional de cada povo.

Nesse sentido, o historiador da Linguística, Robins (1983), por sua vez, ressalta a relevância dos irmãos *Grimm* no quadro dos estudos linguístico, no que se refere ao estudo das línguas e dialetos, considerando-os como filhos do seu próprio tempo, pois se inspiraram no historicismo e no nacionalismo, característicos do movimento romântico com que conviveram e simpatizaram. Eles apresentam a lei que tem o seu nome (lei de *Grimm*), a qual constitui a primeira das leis fônicas que configuraram a base e a estrutura da família indo-europeia e de outras famílias linguísticas. Compararam as línguas germânicas com outras línguas indo-europeias; compararam também o grego, o gótico e o alto alemão. Consequentemente, foram de grande importância para a constituição da língua alemã enquanto língua nacional desse povo, retirando-a, portanto, da classificação de língua *bárbara*<sup>20</sup>. Observamos, então, o quanto os irmãos *Grimm* estavam comprometidos com o nacionalismo alemão, como mencionado anteriormente.

Tendo essa identidade nacional em mente, mais de 100 anos após *Perrault* ter publicado as histórias da Mãe Gansa, os folcloristas *Jacob e Wilhelm Grimm*, integrantes do Círculo Intelectual de *Heidelberg*, efetuaram um trabalho de coleta de antigas narrativas populares com o qual esperavam caracterizar o que havia de mais típico no espírito do povo alemão. Como resultado de sua pesquisa, entre 1812 e 1822, os irmãos *Grimm* publicaram uma coletânea de 100 contos denominada *Kinder und Hausmaerchen* ("Contos de fada para crianças e adultos"). As inúmeras semelhanças de episódios e personagens com aqueles das histórias de *Perrault* evidenciam que, mais do que um fundo comum de fontes folclóricas, os irmãos *Grimm* podem ter simplesmente lançado mão de adaptações das histórias recolhidas pelo estudioso francês. Dentre os diversos contos escritos pelos irmãos *Grimm*, está o de *Branca de Neve e os sete anões*, objeto de análise desta dissertação, como mencionado anteriormente.

---

<sup>20</sup> Língua falada por outros povos, que não fossem os gregos.

Retomando a questão relacionada à mudança do público, é importante mencionarmos que quanto mais os contos de fada passassem a ser destinados à infância, mais moralizadores se apresentavam. O que se encontra nesses contos, de forma geral, é o enaltecimento de valores cavaleirescos, camponeses, além de uma disseminação da moral, da religião, do medo, todos *disciplinadores* de comportamentos. Nesse sentido, como mencionado, essa literatura corrobora tanto o discurso religioso quanto o pedagógico (família/escola).

A partir dos aspectos abordados, elaboramos um quadro comparativo/contrastivo, do conto e do filme, nossos objetos de análise. Distribuímos esse quadro em cinco **recortes discursivos**<sup>21</sup> para, assim, efetuarmos, neste primeiro momento, a comparação/contraste das regularidades (ou não) dos discursos, quais sejam: discurso institucional (casamento, perpetuação de padrões da família); discurso pedagógico (obediência *versus* desobediência); discurso religioso (bondade *versus* maldade; céu *versus* inferno); discurso narcisista (beleza *versus* feiura); discurso do capital (padronização socioeconômica<sup>22</sup>). Os dois primeiros recortes reafirmam o caráter educativo, disciplinarizador desse conto:

RECORTES DISCURSIVOS					
	Discurso institucional (casamento, perpetuação de padrões da família).	Discurso pedagógico (obediência <i>versus</i> desobediência)	Discurso religioso (bondade <i>versus</i> maldade)	Discurso narcisista (beleza <i>versus</i> feiura)	Discurso do capital (padronização socioeconômica)
CONTO	No final da história, Branca de Neve se casa com o Príncipe Encantado.	Total obediência de Branca à madrasta; desobediência de empregado em relação à Rainha má; subjugo do povo em relação à Rainha má.	Existência da bondade, figuratizada pela/o personagem/enunciador Branca, o Príncipe Encantado, o povo, de maneira geral; existência da maldade, figuratizada pela/o personagem/enunciador da Rainha má e por toda a rede de antagonistas da história.	Branca de Neve – beleza inalcançável; Rainha – disputa da beleza com Branca: a busca pela maior beleza, a ideal.	Pobreza dos Anões; riqueza dos Reis e Rainhas; estigmatização social dos Empregados, do povo em geral.
FILME	No final da história, Branca de Neve se casa com o Príncipe Encantado.	Obediência <b>parcial</b> de Branca à madrasta; desobediência de empregado em relação à Rainha má; subjugo do povo em relação à Rainha má.	Existência da bondade, figuratizada pela/o personagem/enunciador Branca, o Príncipe Encantado, o povo, de maneira geral; existência da maldade, figuratizada pela/o personagem/enunciador da Rainha má e por toda a rede de	Branca de Neve – beleza inalcançável; Rainha – disputa da beleza com Branca: a busca pela maior beleza, a ideal.	Pobreza dos Anões; riqueza dos Reis e Rainhas; estigmatização social dos Empregados, do povo em geral.

<sup>21</sup> Para Orlandi (1984), o *recorte* é uma unidade discursiva, consequentemente, um fragmento da situação discursiva; varia segundo o tipo de discurso, as condições de produção, o objetivo e o alcance da análise. Apesar de não estarmos lidando com os conceitos da AD francesa, trazemos à baila esse recurso metodológico.

<sup>22</sup> Esses recortes foram elencados por entendermos que, dado o caráter moralista dos contos de fadas, eles deixam passar esses aspectos em suas histórias. E, mais adiante, vão nos ajudar na análise discursiva.

			antagonistas da história.		
--	--	--	---------------------------	--	--

**Quadro 1:** distribuição dos recortes discursivos

A partir do quadro comparativo/contrastivo, entendemos que, apesar da grande lacuna temporal, desde a primeira versão até a versão *reatualizada*, muitas características pertencentes à época mais antiga ainda mantêm uma continuidade. E, da mesma forma que apontamos as regularidades discursivas, podemos perceber os contrastes, as diferenças, já que o processo de descontinuidade é constitutivo do discurso. Abaixo, resumimos, em um outro quadro, as comparações e os contrastes apontados no quadro acima:

COMPARAÇÃO (CONTINUIDADE)	CONTRASTE (DESCONTINUIDADE)
1. No conto, observamos a posição da mulher, demonstrando modéstia, humildade, perspicácia e virgindade, pois apenas dessa forma teria seu valor.	1. No filme, percebemos a posição da mulher, assumindo um papel de defensora, destemida, guerreira, condizente com a visão feminina do século XXI.
2. No conto e no filme, encontra-se a posição masculina, conforme o arquétipo de homem: jovem mais ativo, forte, corajoso, sagaz, leal, salvador da mocinha indefesa.	
3. Em ambas as materialidades, percebemos os <i>Anões</i> , como seres excluídos da sociedade, marginalizados pelas suas diferenças estéticas, fora dos “padrões” socialmente eleitos como belos.	
4. No conto, depreendemos o povo, em geral, numa posição de submissão, ingenuidade em acreditar que os detentores do poder pensam no bem de todos; condescendência ao pagamento dos altos impostos.	2. No filme, observamos um contraste quanto à caracterização do povo e dos empregados, pois tanto estes como aquele rebelam-se contra a Rainha má.
5. Quanto à relevância do padrão estético, em ambas as materialidades, percebemos que os considerados bonitos possuem destaque e posições socialmente privilegiadas; quem não o possui é excluído do convívio, como o caso dos <i>Anões</i> (no filme, figuratizados como ladrões).	
6. No que concerne à hierarquização das relações de poder, no conto, constatamos a posição de autoridade assumida pela Rainha, em relação ao povo, aos servos, a <i>Branca de Neve</i> , ao Príncipe.	3. No filme, entretanto, há um contraste em relação a essa hierarquização, na medida em que os servos da Rainha deixam de obedecer fielmente às suas ordens; <i>Branca de Neve</i> assume uma posição de <i>resistência</i> ao poder da Rainha; o Príncipe só obedece a ela por encantamento.
7. Às duas materialidades subjaz a importância do casamento para a concretização da felicidade eterna.	
8. No conto, é possível percebermos a punição: a desobediência pode ser punida até com a morte.	4. No filme, porém, o fiel servo da Rainha, apesar de não ter obedecido às suas ordens, não morre; continua ocupando um lugar de prestígio, no final.
9. Tanto o conto quanto o filme deixam passar o controle do corpo e dos movimentos: o povo deve trabalhar para se manter ativo, não é permitido ser ocioso, há o controle de ocupação do tempo e do espaço;	
10. No que diz respeito à delimitação do espaço,	5. No filme, entretanto, <i>Branca</i> desobedece à

no conto, <i>Branca</i> não pode sair do quarto sem autorização da Rainha Má.	Rainha má e sai do quarto para verificar as informações passadas pela serva, sujeito de resistência.
---	--

**Quadro 2:** comparação/contraste dos recortes discursivos, nas duas materialidades analisadas.

Diante da comparação (continuidade) e do contraste (descontinuidade) acima elencados, podemos perceber a maior existência de continuidade (10 aspectos depreendidos) de valores sociais, de comportamentos, perpassados pelo conto “*Branca de Neve e os sete anões*”. Entretanto, não podemos ignorar as descontinuidades discursivas (5 aspectos relacionados), revelando, principalmente, o aspecto de *resistência* ao poder, haja vista a desobediência tanto da personagem *Branca*, quanto dos Empregados, do Príncipe. Consequentemente, entendemos que o filme tenta dialogar com o tempo em que foi produzido e com as características dos sujeitos desse tempo, seus possíveis interlocutores.

Afora os aspectos de valores sociais, de comportamentos, de condição social, as contradições observadas, tudo isso evidenciado nos dois quadros acima, expomos abaixo algumas comparações/contrastes das/dos personagens/enunciadores<sup>23</sup>, nas duas materialidades analisadas:

	PERSONAGENS / ENUNCIADORES						
	<i>Branca de Neve</i>	<i>A Rainha Má madrasta</i>	<i>O Príncipe</i>	<i>O Rei (pai de Branca de Neve)</i>	<i>Os sete Anões</i>	<i>O espelho</i>	<i>O povo</i>
CONTO	Garota <b>frágil, ingênua, doce, virgem indefesa.</b>	Mulher de beleza admirável, má, vaidosa, ambiciosa, orgulhosa, com maldade ligada à magia.	Rapaz jovem, bonito, forte, corajoso, educado, gentil, rico, prestativo, partícipe da realeza.	Homem “bom”, querido, humano, com prioridade relacionada ao bem de todos.	Pessoas esteticamente fora dos padrões, <b>trabalhadores</b> , moradores da floresta, acolhedores de <i>Branca de Neve</i> .	Objeto mágico, responsável pelas magias, regulação do parâmetro da beleza.	Sustentáculo da relação institucional
FILME	Garota <b>não tão frágil, nem tão ingênua, doce, virgem, corajosa e sagaz.</b>	Mulher de beleza admirável, má, vaidosa, ambiciosa, orgulhosa, com maldade ligada à magia.	Rapaz jovem, bonito, forte, corajoso, educado, gentil, rico, prestativo, partícipe da realeza.	Homem “bom”, querido, humano, com prioridade relacionada ao bem de todos. <b>Transformado em fera assustadora pela Rainha madrasta.</b>	Pessoas esteticamente fora dos padrões, <b>ladrões</b> , moradores da floresta, acolhedores de <i>Branca de Neve</i> .	Objeto mágico, refletidor da imagem da beleza/ <b>feiura feminina</b> , responsável pela sustentação do ideal de beleza, pela admiração por quem é responsável refletir. .	Exploração denunciada. <b>Sustentáculo da relação institucional</b>

**Quadro 3:** comparação/contraste dos personagens/enunciadores

<sup>23</sup> Quando colocamos a relação personagens/enunciadores, estamos trabalhando na perspectiva da **posição** que esses sujeitos assumem no conto, no filme. Entendemos que o sujeito enuncia **de um lugar, de uma posição**, conforme observação feita no rodapé número 16.

Diante dos aspectos apresentados nesse quadro comparativo/contrastivo, considerando o tempo entre ambos, observamos, em certa medida, a perpetuação do conto no século XXI, funcionando como sustentação de sonhos infantis atrelados aos comportamentos sociais esperados (boa educação, coragem, gentileza, bondade), deixando perpassar o discurso pedagógico. Assim, várias características dos personagens são conservadas, as diferenças que surgem são justificadas pela mudança social, principalmente no que diz respeito à posição da mulher, que sai do lugar de indefesa e assume o papel de lutadora. No que concerne ao espelho se, no conto, ele representa um objeto mágico, sem uma representação física ou de gênero, mas apenas de uma voz; no filme, consiste em um objeto mágico refletidor da imagem da beleza/feiura feminina, é responsável pela sustentação do ideal de beleza, pela admiração por quem é responsável refletir, a imagem da Rainha (um outro *eu* refletido). Quanto ao povo, no conto, representa o sustentáculo da relação institucional, submisso às ordens da Rainha má; no filme, denuncia a exploração da realeza, reage contra ela.

A partir desse quadro, podemos observar que *Branca de Neve*, nas duas materialidades em análise, adota um comportamento puritano, o ideal de garota para conseguir um bom casamento; isso se mantém tanto no conto quanto no filme. A diferença fundamental é que, na versão fílmica, a princesa assume alguns comportamentos atribuídos à mulher atual (antes considerados masculinos), como, por exemplo, lutar com espada, aplicar golpes marciais, enfrentar a fera tão temida por todos. E, na medida em que assume tais comportamentos, ela (enquanto sujeito) ocupa a posição de lutadora, condizente com o papel da mulher na sociedade do século XXI. As figuras abaixo traduzem os comportamentos da princesa, figuratizando a perda da “fragilidade”, presente na protagonista do conto:



**Figura 4** – Aprendendo a lutar



**Figura 5** – Com domínio do uso da espada

A madrasta, por sua vez, nas duas versões, apresenta as mesmas características físicas e psicológicas. No entanto, é relevante destacarmos que, no filme, a madrasta casa-se várias vezes, ou seja, o discurso de que a mulher pode casar mais de uma vez é incorporado na versão fílmica. No entanto, essa possibilidade de casar-se novamente só é permitida através da viuvez e, no filme, esta viuvez é provocada pela própria madrasta, a partir do uso da magia. Nessa versão, a madrasta faz o uso constante de magia negra; é dada uma ênfase maior a esse aspecto, *reatualizando* a ‘culpa’ da mulher pelas desarmonias humanas. Há ainda a *reatualização*<sup>24</sup> da imagem das bruxas, figura perseguida pela igreja católica, durante a Idade Média.

No que se refere ao Príncipe, no filme, este ganha um destaque maior na trama, sua figura aparece e se destaca desde o início, diferentemente do conto, no qual ele só aparece no final para concretizar o casamento. No filme, Príncipe é personagem ativo do enredo, perde, de certa forma, a posição de “salvador da mocinha” e passa a ser colaborador da vitória contra o mal. O Rei, por seu turno, na versão do conto, possui apenas a função de se casar com a Rainha má e dar-lhe o título de madrasta de *Branca de Neve*, a autorização necessária para que ela possa fazer suas maldades com a garota. Seu aparecimento se dá apenas no início da história. Já na versão fílmica, além de se casar, devido a um feitiço elaborado pela sua atual esposa, o Rei é dado como desaparecido, mas retorna, no final, quando o feitiço é desfeito, pois fora transformado *na tão temida fera*. Esta era controlada pela Rainha. Retoma, então, a administração de seu reino e celebra o casamento de sua filha.

O papel dos *sete anões* é *reatualizado*, nos termos de Foucault (2009). No conto, figurativizam pessoas simples e, principalmente, trabalhadoras. Não é destacado o motivo pelo qual moram afastados da cidade, apenas se encontram na floresta. No filme, deslocam-se da posição de trabalhadores, passam a ocupar a posição de ladrões e, portanto, são considerados uma ameaça à sociedade. A partir desse deslocamento, observamos, então, a situação de segregação em que se encontram esses personagens/enunciadores. Um dos Anões (com o nome de Tampinha) explica à *Branca de Neve* que eles foram proibidos de viver no reino porque eram feios, todos tinham uma profissão e se tornaram ladrões, por questão não só de sobrevivência, mas de vingança. A imagem abaixo revela a estigmatização do padrão estético atribuído aos Anões, no filme. Em contrapartida,

---

<sup>24</sup> Repetimos esse termo, uma vez que não podemos substituí-lo por outro, sem perdermos a ligação entre ele e os postulados de Foucault (2009).

inferimos a felicidade dos Anões do conto, por não apresentarem uma resistência explícita, são tratados como seres benevolentes:



**Figura 6** – Anões do filme

Quanto à relação dos Empregados com a Rainha, havia uma resistência, por parte deles, demonstrada em algumas cenas do filme, como no momento em que a Rainha passa por uma sessão de embelezamento, e a sua serva utiliza-se, com prazer, de meios dolorosos para *cuidar* dela. No conto, entretanto, pouco se fala na relação entre a Rainha e seus ‘servos’.

A imagem a seguir demonstra tal procedimento:



**Figura 7** – Procedimento estético doloroso

É importante ainda nos atentarmos para o deslocamento da função do *Espelho*. Na versão do conto, não visualizamos uma representação detalhada, apenas inferimos que o espelho não reflete diretamente a imagem da Rainha má. É representado por uma imagem de outrem, da qual não temos conhecimento; é possuidor de poderes mágicos, capaz de detectar o padrão de beleza universal. Apesar de muito poderoso, é submisso aos caprichos da Rainha. Esta, no final, assume a responsabilidade pela maldade realizada, isentando-o do feito. Já na versão fílmica, o *Espelho* reflete a própria imagem da Rainha, ora mais velha ora sem maquiagem, contrastando as duas possíveis realidades, simbolizando como seria a sua forma física *verdadeira*, sem artifícios de magia negra, como podemos observar abaixo (figura 8). Enfim, nas duas versões, o Espelho é o responsável pela realização da magia,



sempre a mando da Rainha. O Espelho figurativiza, portanto, a magia garantidora da mais bela em ambas as materialidades discursivas.



**Figura 8** – Espelho no filme

Com o fim de embasarmos nossas análises, prosseguimos com as discussões no item seguinte, apresentando algumas considerações importantes acerca dos gêneros do discurso.

## **1.2 Gêneros do discurso: uma visão bakhtiniana**

Bakhtin (1997) explica que todas as esferas da atividade humana estão sempre ligadas à utilização da língua. Esta se realiza em forma de enunciados, orais e escritos, concretos e únicos, sempre relacionados à atividade humana. Ainda consoante Bakhtin (1997), o conteúdo temático, estilo e a construção composicional fundem-se no todo do enunciado, e todos são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação.

Para Bakhtin (1997, p. 279), os gêneros do discurso são “[...] *tipos relativamente estáveis de enunciados*” (*grifos do autor*), são determinados sócio-historicamente. O autor argumenta que só nos comunicamos através de gêneros do discurso. Em consequência disso, os sujeitos têm um infindável repertório de gêneros; desde a conversa informal até uma tese científica. Por conta disso, há uma grande dificuldade em se classificarem os gêneros do discurso. Bakhtin (1997), então, propõe a sua classificação em dois grandes eixos da comunicação humana: o primário (menos complexo, voltado para as situações de diálogo face a face); o secundário (mais complexo, voltado para os textos escritos). Conforme Bakhtin (1997, p. 281): “Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída [...]”. Os gêneros complexos, entretanto, durante seu processo de formação, podem incorporar os gêneros

primários que, a partir de então, passam a ser componentes daqueles; há uma transmutação de um gênero em outro gênero. Essa transmutação está presente, principalmente, nos textos literários, haja vista os diálogos dos personagens/enunciadores. Disso resulta que não podemos ignorar a natureza do enunciado, as particularidades dos gêneros, porque ela (a natureza do enunciado) determina a variedade de discurso.

Segundo o autor, “[...] a língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua” (BAKHTIN, 1997, p. 282). Os enunciados, por sua vez, apresentam *conteúdo temático, estilo e construção composicional*. O estilo pode refletir a individualidade do locutor (aquele que fala ou escreve). Nesse sentido, o gênero do discurso mais propício para perpassar essa individualidade é o literário, objeto de estudo desta dissertação. Entretanto, Bakhtin (1997, p. 284) faz a seguinte advertência: “Cada esfera conhece seus gêneros, apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos”. Ou seja, há estilos de gênero. Mais adiante acrescenta: “Quando há estilo, há gênero” (1977, p. 286). Daí a reiteração de estilo nos contos de fada, uma vez que, em seu conjunto, constituem um gênero.

Para compreendermos melhor a estrutura dos gêneros, precisamos nos ater ao estudo do enunciado. Este é a unidade concreta da comunicação verbal e, como tal, está presente em todas as situações sociocomunicativas. No que diz respeito a essas situações, Bakhtin (1997) reconfigura as noções de comunicação, principalmente, as pautadas na teoria da comunicação, segunda a qual há um reducionismo das posições dos sujeitos da comunicação. Ele nos previne que o *receptor* não é um ser passivo, ao contrário, ao ouvir e compreender um enunciado adota para si uma *atitude responsiva ativa*; quer dizer, ele pode concordar ou não, pode completar, discutir, ampliar, direcionar, enfim, atuar de forma ativa no processo de comunicação. Bakhtin (1997, p. 290) defende que “toda compreensão é prenhe de resposta”; conseqüentemente, o *ouvinte/leitor* “torna-se o locutor”. Observa, igualmente, que o emissor/enunciador também ocupa uma posição ativa, pois age no sentido de provocar uma resposta, atua sobre o outro buscando convencê-lo, influenciá-lo. E acrescenta (1997, p. 291): “Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados”. Isso significa que não há enunciados originais. Ao mesmo tempo em que defende essa relação, o referido autor salienta que o enunciado é único, não pode ser repetido (apenas citado), já que advém de discursos proferidos no exato momento da interação social. No que se refere às características do enunciado, Bakhtin (1997) considera que as suas “*fronteiras* [são] claramente delimitadas”. Elas são determinadas pela alternância dos locutores/enunciadores. O locutor termina seu enunciado para passar a

palavra para o outro ou para dar lugar à *atitude responsiva ativa* do outro. Nessa perspectiva, segundo Bakhtin (1997, p. 295):

Essa alternância dos sujeitos falantes que traça fronteiras estritas entre os enunciados nas diversas esferas da atividade e da existência humana, [...], é diversamente caracterizada e adota formas variadas. É no diálogo real que esta alternância dos sujeitos falantes é observada de modo mais direto e evidente; [...]. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva.

No que se refere ao nosso objeto de análise, consideramos que *Espelho, espelho meu* consiste em uma resposta ao conto *Branca de Neve e os sete anões*, haja vista a tentativa de a mídia cinematográfica *reatualizar* essa história. Mesmo em se tratando de poucas reformulações/contrastes, tal como observado, entendemos que a repetição (continuidade) dos discursos perpassados no conto os (discursos) coloca em uma posição de importância para a sociedade atual (do século XXI), principalmente no que concerne ao tom de moralidade/imoralidade de tais discursos.

A compreensão de um enunciado concreto, segundo Bakhtin (1977), ocorre, então, sempre acompanhada de uma *atitude responsiva ativa*. Assim, a compreensão responsiva é a fase inicial e preliminar para uma resposta, independentemente da forma com a qual foi realizada. Ao proferir um enunciado, o locutor espera uma resposta, uma conformidade, uma aceitação, uma contestação, dentre outras. O fato é que, devido à variedade dos gêneros do discurso, há uma pressuposição da variedade de possibilidades vindas de quem o profere. O desejo de o locutor tornar seu discurso compreensível é, consoante Bakhtin (1997), apenas um *elemento* abstrato da ‘intenção discursiva’<sup>25</sup> em seu *todo*. Sendo assim, Bakhtin (1997, p. 292) explica:

O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores [...] aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação, pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte.

Dessa forma, o filósofo russo afirma que cada enunciado é uma ligação de outros enunciados em uma sucessão complexa. A partir de tal afirmação, entendemos que os

---

<sup>25</sup> A análise do discurso bakhtiniana trabalha com a perspectiva do sujeito intencional. Nós, entretanto, adotamos a perspectiva de Foucault (2008, p. 105), segundo o qual: “[...] um único e mesmo indivíduo pode ocupar alternativamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos”. Trazemos o sujeito intencional porque estamos nos referindo a Bakhtin (1997), mas não trabalharemos com esse conceito em nossas análises.

discursos perpassados, no conto e no filme estudados, retomam discursos de outros lugares institucionais, tais como a família, a escola, a igreja (religião). Os enunciadores/autores do conto/filme rememoram tais discursos, (re)colocando-os em circulação, fazendo-os perpetuar na linha do tempo, sacralizando-os.

A partir também da proposta de Bakhtin, analisamos o conto, considerando-o como um gênero secundário, produzido no interior do campo literário, configurado materialmente como uma narrativa artística pouco extensa. Sua característica central é condensar conflito, tempo, espaço. Desse modo, observam-se, sobretudo, no conto tradicional, uma unidade de espaço, uma unidade de tempo, um tom. Na primeira unidade (de espaço), o ambiente apresenta sua importância no drama; na segunda (de tempo), o lapso temporal geralmente é curto; o tom trata da provocação feita ao leitor para que seja levado a uma só impressão. Há também, no conto, uma redução do número de personagens, esse número não cresce no decorrer da narrativa, permanece estático no tempo e no espaço, são destacadas apenas suas características mais relevantes.

Conforme Moisés (1994), a brevidade do conto está relacionada a uma origem popular que remete às antigas narrativas orais. Dessa forma, o conto se relaciona, inicialmente, ao folclore, o que o aproxima de outros gêneros provenientes da cultura oral, normalmente anônima, como as fábulas e os contos de fada. Tempos depois, o conto escrito se separa da tradição folclórica e assume uma autoria “individualizada”, em que novas formas e novos temas constituem o conto literário. Por conseguinte, o conto literário tem se apresentado com uma relativa flexibilidade, com variações ao longo da história que lhe permitem mudanças a partir das diferentes épocas em que está inserido, como argumenta Moisés (1994).

No que diz respeito à observação das dimensões do gênero do discurso, propostas por Bakhtin (1997), podemos verificar, portanto, que o gênero conto apresenta uma flexibilidade considerável em relação ao conteúdo temático, à composição e, principalmente, ao estilo. Desse modo, o gênero conto sofreu mudanças que o direcionaram da simplicidade, próxima do folclore, à “forma artística”. Há, portanto, uma mudança de classificação deste gênero: de primário, passa a secundário, como mencionado. É essa mudança que lhe proporciona a forma artística. A construção composicional, segunda característica dos gêneros do discurso proposta por Bakhtin (1997), corresponde ao modo de organizar/estruturar o texto. Podemos dizer que o conto, enquanto gênero discursivo nos moldes bakhtinianos, diferencia-se dos demais gêneros literários, com predominância narrativa, em grande parte, por sua construção composicional, que está relacionada,

principalmente, à sintetização dos elementos narrativos, garantida pelas rápidas e curtas sequências textuais que normalmente o compõem.

No item seguinte, daremos ênfase ao dialogismo, à relação do *eu* e o *outro*, dada a importância do *Espelho* no nosso objeto de análise.

### 1.3 O *espelho*: o dialogismo bakhtiniano

A partir do postulado referente ao dialogismo, à relação do *eu* e do *outro*, compreendemos a importância também de observarmos, nos moldes Bakhtinianos, a relação que o personagem *espelho* estabelece, questionando a relação da *Rainha má consigo mesma, o seu espelho*. Bakhtin (1997) afirma que, quando nos olhamos, há um reflexo de dois mundos diferentes na pupila dos nossos olhos. Sendo assim, o filósofo russo nomeia essa relação do homem com seu reflexo de *excedente*, o qual será condicionado pelo lugar único que cada um ocupa no mundo: num lugar, num instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias, todos os outros se situam fora do eu e de seu espaço único. Como bem argumenta Bakhtin (1997, p. 44):

[...] tudo isso é compensado pelo conhecimento que constrói um mundo de significados comuns, independente dessa posição concreta que o indivíduo é o único a ocupar, e onde a relação “*eu e todos os Outros*” não é absolutamente não-invertível, pois a relação “*eu e o outro*” é, no abstrato, relativa e invertível, porque o sujeito cognoscente como tal não ocupa um lugar concreto na existência.

Por isso, segundo o autor, a contemplação estética e o ato ético não podem desconsiderar a ocupação de um lugar concreto, único, pelo sujeito desse ato e dessa contemplação artística. O conjunto de atos internos e externos que o eu forma a respeito do outro instaura uma esfera particular da atividade que completa justamente o que não se pode completar só. Por conseguinte, Bakhtin (1997, p. 45) defende: “[...] os atos de contemplação, que decorrem do excedente da minha visão interna e externa do outro, são, precisamente, atos propriamente estéticos”.

Para Bakhtin (1997), não há dúvida de que o aspecto físico do eu não entra na sua visão efetiva. Esse aspecto físico, a expressividade do corpo são vividos pelo eu internamente, e somente em contato com fragmentos diferentes, ligados à sua percepção interior, que a exterioridade do eu é captada no campo da suas sensações externas e, acima de tudo, no campo de sua visão. Sendo assim, o autor elucida (BAKHTIN, 1997, 48): “Se meu pensamento situa meu corpo no mundo exterior como um objeto entre os outros

objetos, minha visão efetiva não pode vir em auxílio do meu pensamento fornecendo-lhe uma imagem correspondente”.

A partir dos argumentos arrolados, compreendemos que o “mundo da fantasia” (apresentado através dos contos de fada) se assemelha ao mundo da percepção efetiva; nele a personagem principal não é expressa externamente, não está situada no mesmo plano das demais personagens, o papel principal é representado por um eu que vive por dentro, as outras personagens, por sua vez, são expressas *externamente* (destaque do autor) (BAKHTIN, (1997). Ou seja, se essa fantasia é contada a alguém, o eu é levado a transpor a personagem principal para o mesmo plano das outras personagens, que serão percebidas no mesmo espaço pelo ouvinte e serão *o outro*. Destarte, Bakhtin (1997, p. 49) argumenta:

Por vezes, à leitura primária de um romance, o leitor ingênuo substitui a percepção artística pelo devaneio, um devaneio que não é mais seu devaneio livre, e sim o devaneio passivo, determinado pelo romance, que o leva a identificar-se com o protagonista cujo acabamento e, acima de tudo, o aspecto físico vai ignorar e cuja vida vivenciará como se ele próprio fosse o herói.

Por isso, para dar vida à imagem externa do eu e para fazê-la participar do todo visível, deve-se reestruturar a percepção do eu, em relação ao devaneio, introduzindo-lhe um fator absolutamente novo, o da validação “emotiva-volitiva” da sua imagem, a partir do outro e para o outro. Já que dentro de si mesmo tem-se apenas a sua própria validação interna, validação esta que não se pode projetar sobre a expressividade externa do eu, pois estão separadas uma da outra, o que a faz parecer ilusória.

Sendo assim, Bakhtin (1997) explica que temos a visão do nosso aspecto físico, quando nos olhamos no espelho, de forma particular. Vemo-nos sem mediação. O que de fato acontece, segundo o filósofo, é que permanecemos em nós mesmos e só vemos nosso reflexo, o qual não poderia, imediatamente, tornar-se um elemento da nossa visão e vivência de mundo. Vemos o reflexo de nosso aspecto físico, pois nos posicionamos diante do espelho, não dentro dele, já que “o espelho só pode fornecer o material de uma auto-objetivação – um material que não é, para ser exato, sequer material” (BAKHTIN, 1997, p. 52). Ou seja, é a partir do outro que o eu ganha vida e forma.

Destarte, o espelho não é apenas um objeto de confirmação da imagem “real” que reflete, como se pode perceber tanto no conto como no filme em análise. Trata-se de um referente da imagem projetada pelo outro, do padrão estético exigido socialmente. Quando a madrasta, em ambas as histórias, faz a pergunta ao espelho mágico “quem é a mais bela do reino?”, a resposta não está baseada em seu reflexo *per se*, mas sim no que se estabelece

como “belo”. É nesse sentido que o homem/a mulher tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória, o que o/a tornará capaz de proporcionar o acabamento externo. Por conseguinte, conforme Bakhtin (1997, p. 55): “Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. A memória estética é produtiva: ela gera um homem *exterior* pela primeira vez num novo plano da existência”. E, na medida em que o espelho busca a beleza socialmente imposta, em que isso é reiterado pela mídia cinematográfica, há uma sacralização desse valor.

Prosseguimos discutindo os conceitos acerca da indústria cultural na constituição e formação de saberes, a fim de fundamentarmos nossa pesquisa.

#### **1.4 Indústria cultural: uma cultura de massa**

Ao tratarmos a indústria cultural, é condição mencionarmos um marco importante impulsor de seu desenvolvimento: a revolução industrial. A revolução industrial consistiu na transição para novos processos de manufatura, no período entre 1760 a 1840. Essa transformação incluiu a transição de métodos de produção artesanais para a produção por máquinas, a fabricação de novos produtos químicos, novos processos de produção de ferro, maior eficiência da energia da água, o uso crescente da energia a vapor e o desenvolvimento das máquinas-ferramentas, além da substituição da madeira e de outros biocombustíveis pelo carvão. A revolução teve início na Inglaterra e, em poucas décadas, espalhou-se pela Europa Ocidental, Estados Unidos. Ela é um divisor de águas na história, influenciando, de alguma forma, quase todos os aspectos da vida cotidiana da época<sup>26</sup>.

A revolução impulsionou uma era de forte crescimento econômico nas economias capitalistas. Existe um consenso entre historiadores econômicos de que o início da Revolução Industrial é o evento mais importante na história da humanidade. A Primeira Revolução Industrial evoluiu para a Segunda Revolução Industrial, nos anos de transição entre 1840 e 1870, quando o progresso tecnológico e econômico ganhou força, com a adoção crescente de barcos a vapor, navios, ferrovias, fabricação em larga escala de máquinas, o aumento do uso de fábricas utilizando a energia a vapor. Portanto, de acordo com a teoria de Karl Marx, a Revolução Industrial, iniciada na Grã-Bretanha, integrou o conjunto das chamadas Revoluções Burguesas do século XVIII, responsáveis pela crise

---

<sup>26</sup> Revolução industrial (em português) [https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o\\_Industrial](https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Industrial) (Acesso em 27/06/2015, às 17h30min)

do Antigo Regime, na passagem do capitalismo comercial para o industrial. Os outros dois movimentos que a acompanham são a Independência dos Estados Unidos e a Revolução Francesa que, sob a influência dos princípios iluministas, assinalam a transição da Idade Moderna para a Idade Contemporânea. Para Marx, o capitalismo seria um produto da Revolução Industrial e não sua causa<sup>27</sup>.

Mesmo sabendo que a revolução industrial foi condição básica para a existência da indústria cultural e da cultura de massa, isso não a torna condição suficiente para a existência destas. É preciso acrescentar como fator importante e determinante para o desenvolvimento dessa indústria e cultura a instituição de uma economia baseada no consumo de bens. Dessa forma, consoante Teixeira Coelho (1993, p. 6):

[...] a indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa surgem como funções do fenômeno da industrialização. É esta, através das alterações que produz no modo de produção e na forma de trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral [...].

Assim, para essa sociedade, o padrão maior de avaliação tende a ser a coisa, bem, o produto, por conseguinte tudo se transforma em coisa, inclusive o homem. Entretanto, para ser esse homem retificado, ele terá, necessariamente, de ser alienado. Alienado, conforme Teixeira Coelho (1993, p. 6): “[...] do produto de seu trabalho, que ele mesmo não pode comprar, [...], alienado, enfim, em relação a tudo, alienado de seus projetos, da vida do país, da sua própria vida, uma vez que não dispõe de tempo livre, nem de instrumentos teóricos [...]”. Nessa perspectiva, a cultura também passa a ser vista como um produto trocável por dinheiro, a ser consumido como se consome qualquer outra coisa não como um instrumento de livre expressão.

Existem, ainda segundo Teixeira Coelho (1993), conceitos distintos acerca das culturas. O autor distingue-as em cultura superior; cultura média e cultura de massa. Essa distinção se dá a partir da relação que estabelecem com as rotinas burguesas. Mesmo essa distinção sendo necessária para a caracterização da indústria cultural, torna-se inevitável também o estabelecimento de um confronto entre a cultura de massa e a cultura popular. Esta é um conjunto de valores sociais que formam a tradição de um povo. Mas, para Teixeira Coelho (p. 11, 1993), ainda há outro componente fundamental para a existência de uma forma cultural adequada:

---

<sup>27</sup> TAYLOR, George Rogers. The Transportation Revolution, 1815-1860. Revolução industrial (em português) [https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o\\_Industrial#cite\\_note-Taylor\\_1951-9](https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Industrial#cite_note-Taylor_1951-9) (Acesso em 27/06/2015, às 18h40min)



[...] o traço da recusa, da negação, da contestação às normas e valores estabelecidos. E se esse traço inexistisse na maior parte da produção pop, ele está igualmente ausente da cultura popular, marcada pela tendência para o não questionamento. De fato, a cultura popular embora possa ser útil em seu papel de fixação e auto-reconhecimento do indivíduo dentro do grupo, não questiona sequer a si mesma, seus próprios processos e arranjos [...].

Com isso, podemos estabelecer uma relação entre uma indústria cultural e suas funções exercidas através de seu produto que é a cultura de massa. Nesta perspectiva, e partindo do pressuposto de que a cultura de massa aliena, ainda segundo o autor, uma das primeiras funções exercidas pela cultura de massa é a “narcotizante” (assim nomeada por Teixeira Coelho, 1993), a qual está ligada ao *divertimento* de seus produtos. Esse autor assim explica (1993, p. 12): “[...] a indústria cultural estaria mascarando realidades intoleráveis e fornecendo ocasiões de fuga da realidade. [...] Por outro lado, com seus produtos, a indústria cultural pratica o *reforço das normas sociais*, repetidas até a exaustão e sem discussão”.

Para se determinar como os meios da indústria cultural operam, observamos a sua ligação direta com a natureza do veículo. No caso do conto e do filme em questão, temos algumas diferenças em relação ao modo de propagação. No conto, a propagação se deu devido à transcrição para a escrita dos contos, até então orais, o que ajudou a difundir e preservar as histórias tradicionais alemãs, a partir das pesquisas feitas pelos irmãos *Grimm*. Já no filme, temos uma evolução dos meios tecnológicos e sua veiculação se dá através do cinema. Segundo Bernadet (1978), o cinema existe graças à invenção do cinematógrafo, inventado pelos Irmãos Lumière, no fim do século XIX. O cinema digital, o qual está em plena expansão desde meados da primeira década do século XXI, permite que os filmes circulem fora dos circuitos tradicionais de distribuição, entre particulares e instituições. Hoje em dia, o cinema baseia-se em projeções públicas de imagens animadas.

No caso do conto “*Branca de Neve e os sete anões*”, transcrito pelos irmãos *Grimm*, observamos que seguiu um longo percurso histórico, através do cinema, apresentando várias versões *reatualizadas*. Sua primeira versão fílmica data do ano de 1902, com *filme mudo*; em 1938, é lançada a primeira versão da história pela Disney, *Branca de Neve e os sete anões*; em 1961, *Branca de Neve e os três patetas*; em 1979, com as *Histórias que as babás não contavam*, e, mais recente, em 2012, com os lançamentos de *Branca de Neve e o caçador* e *Espelho, Espelho meu* (este objeto desta pesquisa). Todas essas versões são produtos da indústria cultural que realizam, através do entretenimento, o reforço das normas sociais desejadas pela classe dominante (TEIXEIRA COELHO, 1993). Nessa direção,

compreendemos que os contos de fada, em diversos momentos históricos, são *reatualizados* pelas editoras (a indústria editorial) e pela mídia cinematográfica.

Para darmos prosseguimento às discussões, apresentamos algumas considerações acerca do cinema, haja vista uma das materialidades examinada.

### **1.5 A mídia cinematográfica**

Conforme Charaudeau (2007), o discurso da informação é veiculado através das mídias, as quais utilizam como suporte jornais, televisão, revistas, cinema. Esse discurso é perpassado por organismos que competem entre si, pautados em uma lógica comercial, de mercado. O que se busca é a possibilidade de conquistar a maior parte do público, utilizando-se estratégias sedutoras, veiculadoras de princípios ideológicos, de valores, de crenças. Devido a esses mecanismos, as mídias recorrem a diversos meios para alcançarem sua finalidade.

Passamos, então, a um recorte dessa mídia, observando, principalmente, o poder da mídia cinematográfica. Como bem argumenta Kristeva (1986, p. 410): “Vários sistemas significantes parecem existir sem se construírem necessariamente com o auxílio da língua ou a partir do seu modelo”. A referida linguista considera linguagens as seguintes materialidades: a fotografia, a música, a imagem, a gestualidade, os sinais visuais e o cinema, pois elas se configuram como atividades sociais, cuja competência é estabelecer um diálogo através de um determinado enunciado. Este, por sua vez, é realizado por meio de sua linguagem particular, com uma forma peculiar de relacionar os seus signos, dentro de uma sintaxe que lhe é própria.

À medida que o homem modifica o seu processo de dizer, a partir da escolha de uma dessas materialidades, o modo como a linguagem é colocada também é ressignificada. E se, nos primeiros momentos da constituição do ser humano, era constatada a primazia dos gestos para o ato de dizer algo, no mundo contemporâneo, verificamos também o gosto pelo visual. Foi desde a invenção do cinematógrafo que os sujeitos foram seduzidos pela concepção de se projetarem naquilo que pode ser visto e revisto; essa capacidade só foi permitida com a invenção da imagem em movimento, o cinema.

Ainda conforme Kristeva (1986), a fotografia, invenção anterior ao cinema, é determinada pela relação espacial-temporal, haja vista um fato/objeto se estabelecer numa realidade anterior ao *agora*, num local diferenciado do *aqui*. Com efeito, a imagem fotográfica aparece como um documento de uma realidade distante, de uma narrativa real,

em relação ao tempo e ao lugar. Consequentemente, a arte cinematográfica apresenta uma outra produção de sentido. Como bem explicita Kristeva (1986, p. 436):

[...] o cinema, pelo contrário, provoca a projeção do sujeito naquilo que vê, e apresenta-se não como a evocação de uma realidade passada, mas como uma ficção que o sujeito está a viver. Conseguiu encontrar-se a razão desta impressão de realidade imaginária que o cinema provoca, na possibilidade de representar o movimento, o tempo, a narrativa, etc.

Bernardet (1985), por sua vez, afirma que o cinema surge no final do século XIX e início do século XX, a partir da necessidade de se dar a impressão de movimentos reais, de ilusão. O que se buscava era reproduzir a visão natural, capaz de colocar a realidade na tela, como se essa realidade se expressasse sozinha, através dos conjuntos de cenas, por isso o cinema obteve um grande sucesso. Na medida em que o cinema é visto com essa naturalidade, representando a realidade, há um apagamento de quem o faz ou da classe social que o realiza. Afora esse aspecto, nós percebemos que o cinema representa um ponto de vista. Seguindo esse raciocínio, Bernardet (1985) argumenta que a classe dominante, para dominar, utilizou-se do cinema para apresentá-lo como expressão do real, disfarçando constantemente que se trata de um artifício, manipulação, interpretação, já que essa mesma classe não pode apresentar sua ideologia como a “sua”, mas apresentá-la de maneira que seja entendida como *verdade*.

Ainda conforme Bernardet (1985), o cinema, entretanto, não nasceu pronto, já reproduzindo o real. Sua construção foi efetivada aos poucos, foi preciso tempo para que encontrasse sua localização na sociedade, suas formas de produção, sua(s) linguagem(gens). Um importante elemento que possibilitou a implantação do cinema como arte dominante foi o fato de se poderem tirar cópias. Esse fenômeno permite que o mesmo produto, o filme, seja (re)apresentado simultaneamente numa quantidade ilimitada de lugares para um público ilimitado, o que amplia as possibilidades de disseminação, de dominação ideológica, produzindo grandes efeitos *no mercado capitalista*.

Após a segunda Guerra Mundial, houve uma reorganização dos meios de comunicação. Novos produtos culturais circulavam como informação. Com sua grande repercussão, a indústria cinematográfica conseguiu investimentos mais altos em suas produções, transformando-as em superproduções, atingindo, com isso, um maior número de pessoas rapidamente. No que concerne à linguagem cinematográfica, Bernardet (1985) explana que suas peculiaridades conferem à sua composição textual efeito de sentido, por incorporar outras artes. Assim sendo, essa produção fílmica é constituída por unidades

menores, denominadas de enunciados, ligadas a outras unidades, formando, assim, o discurso fílmico. Desse modo, a representação da narrativa fílmica é uma construção peculiar somente ao cinema. E somente duas décadas após o surgimento dessa arte, apareceram os seus primeiros teóricos: Rudolf Aheim, Hugo Mustemberg, Sergei Eisenstein e Bela Balázs.

Esses teóricos, pertencentes à tradição formativa do cinema, influenciados pelas teorias da psicologia cognitivista e pelos fenômenos fisiológicos da mente humana, entendiam que a significação do filme só era possível pela articulação da imagem à psiquê dos espectadores. Isso significa que a produção de sentido na enunciação fílmica era um processo mental que articulava a continuidade da imagem e a sequência dos planos. A esse limiar teórico ainda se acrescentam o expressionismo alemão e o modo de fazer cinema de Eisenstein que trouxe inovações na produção fílmica. Ele estabeleceu uma gramática de planos, além de desenvolver princípios e tipos de montagens. Segundo as contribuições de Eisenstein acerca do modo de construção do texto fílmico, o filme só tem sentido através de uma combinação de elementos isolados que só produzem significação quando articulados juntos, cada um desempenhando sua função na estrutura final da película.

Explicando melhor, a linguagem do texto fílmico somente se articula através da combinação dos elementos na composição do sistema de montagem. Por esse motivo, é importante entender o filme como um processo de decupagem<sup>28</sup>, na qual as combinações sequenciais dos planos conduzem a narrativa fílmica estabelecida por um sujeito enunciador. Assim, é necessário esclarecer que o cinema não tem a ‘pretensão’ apenas de reprodução de uma realidade. Ao contrário disso, ele constrói um dizer fictício de forma ilusória ao outro. Segundo as leis formuladas por Eisenstein e colocadas por Kristeva (1986), a montagem é o segmento mais importante na linguagem cinematográfica, pois ele tem como principal função articular um sentido. Assim defende Kristeva (1986, p. 436):

O cinema não copia de um modo ‘objetivo’, naturalista ou contínuo uma realidade que lhe é proposta: corta sequências, isola planos, e recombina-os através de uma nova montagem. O cinema não reproduz coisas; manipula-as, organiza-as, estrutura-as. E só na nova estrutura obtida pela montagem dos elementos é que estes ganham um sentido.

---

<sup>28</sup> Rubrica: cinema, televisão: divisão de um roteiro em cenas, sequências e planos numerados, para facilitar a gravação. Rubrica: cinema, radiofonia, televisão: listagem de material filmado, ou gravado em fita (de vídeo ou de áudio), para posterior seleção dos trechos a serem aproveitados na edição (HOUAISS, 2009)

Sabemos ainda que o cinema é um fato de linguagem, cuja competência é fomentar um discurso controlado por uma fonte geradora, materializada a partir de imagens e de sons em qualquer realidade, sempre de modo ficcional. E, por conta de sua particularidade de composição textual, o cinema está à procura da sua própria sintaxe. Acrescentamos a esse aspecto que, de acordo com Metz (1968, apud KRISTEVA, 1986), no âmbito do sistema cinematográfico da linguagem, não existe nada que possa ser comparado ao nível fonológico da linguística estrutural, pois não há no filme unidade da ordem do fonema, tampouco das palavras. O plano imagético caracteriza-se como uma ou várias frases, e a sequência delas formam um enunciado complexo do sistema discursivo.

No entanto, apesar da grande relevância do processo de *decupagem* no sistema de significação do filme, é necessário abordar outros elementos de igual relevância no entendimento do texto fílmico: as figuras que igualmente compõem a linguagem do cinema. O som, a iluminação e, principalmente, a câmera funcionam como operadores enunciativos que propiciam a mediação dos sentidos. Esses elementos são utilizados como prática geradora, na medida em que se articulam na produção final da película, proporcionando uma conotação ao invés de outra. Assim como o silêncio, esses operadores têm o poder de caracterizar-se como um enunciado no processo discursivo de um texto verbal. Destarte, a partir da posição da câmera, o interlocutor pode produzir um sentido ao invés de outro.

No bojo dessa questão, está inserido o conceito mais utilizado da linguagem cinematográfica que corresponde, de acordo com Rodrigues (2002), a todos os elementos técnicos utilizados pelos que constroem o filme, a fim de obterem uma uniformidade de comunicação. A sétima arte é, acima de tudo, uma construção envolvendo seus elementos técnicos. Dois deles são sobressalentes aos demais, considerados os fundadores da arte do cinema, quais sejam: a “expressividade” da câmera e “montagem”.

Entrar neste terreno significa caminhar em direção a outras possibilidades advindas da própria natureza material do processo cinematográfico: numa delas, ainda mantemos o registro contínuo, mas conferimos mobilidade à câmera; na outra, introduzimos a descontinuidade de registro, o que implica em supor o pedaço do filme projetado como combinação de, pelo menos, dois registros distintos (XAVIER, 1984, p.21).

Durante esse processo de afirmação do cinema, não apenas enquanto arte, mas de afirmação enquanto linguagem singular própria, o processo de montagem e, principalmente, as articulações com a câmera foram os segmentos que mais se desenvolveram ao longo dos anos.

Por isso, o cinema foi o meio utilizado para trazer a obra dos irmãos *Grimm*, *Branca de Neve e os sete anões*, em formato de filme, *Espelho, espelho meu*. Numa visão capitalista, a indústria cinematográfica, além de alcançar um público muito maior que outras indústrias, como as editoras, é mais lucrativa. A narrativa de Mellissa Wallack e Jason Keller, produzida em 2012, foi avaliada com um custo final de produção no valor de 85 milhões de dólares. Uma produção, considerada pela crítica, com custo alto não poderia apenas pensar em entretenimento. Arrecadou-se com a bilheteria um valor abaixo do esperado, mas os lucros ainda são significativos.

Diante os argumentos arrolados, depreendemos que os meios utilizados para aproximarem o espectador de uma "realidade" ficcional apresenta um caráter capitalista, ideologicamente determinada. Tudo isso constitui um complexo ritual chamado cinema. Este envolve diversos elementos: variados gêneros, censura, adaptação da linguagem, publicidade, investidores, distribuidoras. Há ainda os empresários, donos das salas onde ocorre a projeção das imagens para os espectadores. Estes, por sua vez, pagam para se sentarem na poltrona do cinema, para assistirem às imagens da tela. Trata-se de uma complexa máquina internacional da indústria, comércio e controle cinematográfico (BERNARDET, 1985).

Como observado, de acordo com Kristeva (1986, p. 436), "O cinema não reproduz coisas; manipula-as, organiza-as, estrutura-as". Consequentemente, ao se eleger o cinema como suporte midiático em que 'uma história' é veiculada, tal escolha não significa apenas um meio dentre outros, mas o meio ideal para perpassar discursos, valores idealizados por aqueles que se encontram à frente desse suporte midiático. É partindo dessa escolha que se instauram as relações sociocomunicativas, como bem defende Bakhtin (1997). Com efeito, no/pelo cinema os personagens/enunciadores transformam-se em seres viventes, capazes de dar sentido a uma história. Cada espectador experiencia tal vivência e incorpora os discursos perpassados nessa/por essa experiência. Daí a catarse, após a contemplação do filme, da 'felicidade' encontrada no seu término. Por conta disso, o cinema já traz em seu bojo uma relação com o capital e com a capacidade de os filmes serem relacionados com o ideal do lucro. Além disso, no caso do filme em análise, o espectador leva para casa algo mais: 'o conforto' da felicidade, tal como ao sair de um templo religioso ou de uma palestra de autoajuda.

Nesse caminho, a mídia cinematográfica constrói saberes sociais, orienta os interlocutores, espectadores na constituição de *conhecimentos*, de *crenças*. No conto e no filme em análise, identificamos *valores*, *verdades* construídos por essas crenças, a partir de

uma linguagem própria. Na cena final tanto do conto ‘*Branca de Neve e os sete anões*’ como do filme ‘*Espelho, espelho meu*’, a princesa se casa com o Príncipe, despertando no outro uma necessidade de “final feliz”, por meio do casamento heterogâmico, ideal religioso de procriação das espécies.

Essa *verdade* de procriação das espécies é *reatualizado* pelo filme, pelo conto, ambos de grande veiculação. Esse casamento, por sua vez, ocorre entre um *príncipe* e uma *princesa*, seres partícipes da realeza, cuja relação com a sociedade está pautada no poder de mando, do capital, na subordinação do outro. Decorre daí a possível construção de *sonhos* de ‘as mocinhas’ poderem se casar com seus ‘príncipes encantados’, tornando-se ‘ricas’ (confrontar a figura 9). Esse ideal, por sua vez, também é sustentado pela indústria de confecção de vestuário, encarregada de *reproduzir* os *belos, encantadores* vestidos de princesas e de fadas<sup>29</sup>; pela indústria de *cerimoniais* que reproduz o *cenário* de casamentos em castelos. Tudo isso rende muito lucro para essas empresas, cujos interesses capitalistas estão *espelhados* nos  *finais felizes*. Podemos perceber esse ideal de felicidade nas imagens a seguir:



**Figura 9** – Casamento



**Figura 10** – *Felizes para sempre*

Observamos também a constituição do conhecimento e crenças referentes ao estereótipo de beleza. A utilização do espelho, a preocupação exacerbada com a aparência e o medo precoce do envelhecimento fazem com que se crie uma ideia “verdadeira” da “necessidade” de permanecer sempre bela. Consequentemente, a indústria de cosméticos ratifica esse desejo de se conservar sempre jovem e bonita. Recentemente, as indústrias de alimentos, suplementos alimentares e as academias de atividades físicas investem em

---

<sup>29</sup> Essas vestimentas ainda hoje são compradas pelas meninas que idealizam ser princesas, fadas. Enfim, essas imagens são reatualizadas, na medida em que os filmes as retomam.

publicidade, saberes que vão se formando para se criar uma geração pautada na “saúde do corpo”, legitimando, mais uma vez, os discursos centenários de beleza do conto *Branca de Neve e os sete anões*, reatualizados no filme *Espelho, espelho meu*. Ainda existe um ramo em pleno desenvolvimento: as clínicas de estéticas, as quais prometem beleza sem esforço (confrontamos esse conhecimento da dor para se alcançar um alto nível estético com a cena do filme, em que a madrasta passa por um procedimento estético doloroso para ser a mais bonita do baile, conforme retratam as figuras 10 e 11). Assim, a *princesa* e a *madrasta* são magras, altas, de pele clara, cabelos lisos, de cor natural, além de muito belas, gerando uma disputa de quem será a mais bela. Essa disputa favorece o *mercado consumidor*, pois quem mais comprar e utilizar produtos estéticos, *a mais bela de todas será*. Observemos os procedimentos estéticos sinalizados no filme, ratificando o ideal de beleza:



**Figura 11** – Embelezamento da pele idealmente



**Figura 12** – Sessão para conseguir se vestir

Vale ainda ressaltar o destaque, tanto no conto quanto no filme em análise, para as diferenças socioeconômicas. Os mais ricos e nobres são diferenciados dos mais pobres, pelas vestes, alimentação, rotina de lazer, quantidade/qualidade do trabalho que exerce; submissão a quem tem mais poder. O importante para a construção desse saber é que não haja “mistura” de classes sociais, tampouco de características físicas. Nesse contexto, verificamos a exigência estética da Rainha, quando não aceita um casamento rico por seu pretendente ser “feio”, o que a faz não ter limites para “conquistar” o casamento com o Príncipe *bonito e rico*. O Príncipe eleito, por sua vez, apaixona-se por *Branca de Neve*, como não sabe de sua procedência real, apenas a acha a mais bela de todas as mulheres que já viu. Quando descobre sua descendência real, resolve investir num relacionamento mais sério: o casamento. Percebemos, então, o ciclo capitalista que envolve a construção dos *valores, das verdades*. Não há uma escrita ou uma produção cinematográfica “despreocupada”, com a única “intenção” de entreter. Tudo está em torno da obtenção do lucro, da possibilidade de maiores rendimentos.



Por isso, essa constituição de saberes “verdadeiros” se propaga e atinge uma grande quantidade de pessoas pela credibilidade na mídia e acessibilidade a ela. O cinema, os livros, as revistas, os jornais, entre outros meios, são legitimados socialmente para veicularem informações de diversos gêneros. Além de movimentar milhões, em dinheiro, há a manutenção do poder de quem está diretamente relacionado a essas indústrias do “conhecimento”.

Para darmos seguimento às discussões, no próximo Capítulo, apresentamos a relação do corpo e do poder, à luz de Foucault (2009, 2012a, 2012b).

## CAPÍTULO II – O CORPO E PODER: A DISCIPLINARIZAÇÃO DOS SERES

Importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades ou os méritos. Procedimentos, portanto, para conhecer, dominar e utilizar. A disciplina organiza um espaço analítico. (FOUCAULT, 2012a, p. 138).

Este capítulo consiste em uma abordagem acerca das teorias de Foucault (2009, 2012a, 2012b). À luz de tais teorias, observarmos a posição da mulher, no conto de fada “*Branca de Neve e os sete anões*”, no filme “*Espelho, espelho meu*”, verificando a *reatualização* dos discursos acerca dela. Refletimos também sobre a utilização do corpo no processo de disciplinarização, ligados às relações de poder-saber, à punição; a reatualização do discurso acerca da posição social de prestígio da qual enunciam alguns personagens, numa tentativa de homogeneização social. Dentre tais processos de disciplinarização, discutimos sobre o controle da atividade, a vigilância hierárquica (FOUCAULT, 2012a). Analisamos também o controle e a limitação do discurso (FOUCAULT, 2012b); a constituição da autoria (FOUCAULT, 2009).

### 2.1 A disciplina fabrica corpos dóceis

O processo de disciplinarização do corpo, conforme postulados de Foucault (2012a), iniciou-se com a necessidade de se punir quem fugisse à regra, que desacatasse as ordens do soberano. O delinquente tinha, então, o seu corpo supliciado. Esse suplício acontecia em praça pública para que os habitantes do reino observassem o castigo. Como bem argumenta Foucault (2012a), dado o caráter desumano das punições, foi gerado, na população, um sentimento de excesso. Tal sentimento, por sua vez, originou a ideia de que era possível se punir de maneira mais “humanizada”. Como o sistema precisava se adaptar aos novos eventos sociais para manter-se no poder, foi criado um regulamento que disciplinava a rotina dos detentos. Houve, então, uma interdição: as instituições passaram a regular os horários, as atividades; começaram a disciplinar o corpo dos presos. Os delinquentes e seus crimes passaram a ser definidos e, conseqüentemente, hierarquizados: não havia igual punição para delitos distintos, começou a existir um certo estilo penal para cada delito. A funcionalidade da punição, antes uma resposta ao desacato de autoridade do Rei/soberano, voltou-se para atender às expectativas sociais. Nesse mesmo momento, na Europa e nos Estados Unidos,

houve uma redistribuição, de uma economia do castigo, responsável, então, pelo desaparecimento dos suplícios. A partir dessa ‘economia’ haveria maior lucro sobre o corpo do detento.

Dessa forma, a punição foi se tornando a parte mais velada do processo penal, já que sua eficácia era atribuída a sua força determinante dos acontecimentos. Passou a existir uma relação castigo-corpo, em que o corpo se encontrava em posição de instrumento, o qual seria utilizado para privar o indivíduo de sua liberdade, considerada, ao mesmo tempo, como *um direito* e como *um bem*. Foucault (2012a, p. 16) explica tal relação da seguinte forma: “Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições”.

Apesar de o *suplício* ter sido suplantado, o poder sobre o corpo não deixou de existir totalmente: é deslocado do suplício para o confisco de um bem ou de um direito, tal como postula Foucault (2012a). A pena se dissociou, portanto, de um complemento de dor física; passou a ser incorpórea. Esse filósofo defende ainda que a punição consiste em uma antecipação das penas do além, haja vista a possibilidade de se salvar a alma do detento. O castigo, por volta de 1780, volta-se para a alma. “À expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições” (FOUCAULT, 2012a, p. 18).

Na Idade Média, julgar seria estabelecer a verdade de um crime, determinar seu autor, aplicar-lhe a sanção legal. A partir da mudança de perspectiva do julgamento, há uma outra busca: qual a relevância do fato? Não se buscava apenas o autor do delito, mas o seu processo causal, a origem do delito: “Instinto, inconsciente, meio ambiente, hereditariedade?” (FOUCAULT, 2012a, p. 20). É nesse contexto da busca das causas que surge a questão relacionada à punição do louco. Foucault também considera o estado de loucura um fator de exclusão da punibilidade; nesse caso, o autor do delito deixa de ser delinquente para ser um doente. Em se tratando de se atestar a loucura, observa-se a necessidade de um laudo médico autorizado; o juiz não pode julgar sozinho, conseqüentemente há um fracionamento do poder legal de punir.

Foucault (2012a) nos adverte ainda que a penalidade não consiste apenas em uma maneira de reprimir os delitos, uma vez que, a depender do sistema político, das formas sociais e das crenças, pode ser severa ou indulgente. Para ele, a penalidade está, principalmente, voltada para a ‘utilidade e docilidade’ do corpo. Nesse contexto, o corpo é estudado com vistas a tornar o indivíduo dócil, obediente. Isso significa que pode haver um “saber” do corpo que não é necessariamente a ciência de seu funcionamento, há um controle

de suas forças, denominado por Foucault (2012a) de ‘tecnologia política do corpo’. Com efeito, a punição é utilizada como uma forma de manutenção do controle. Decorre daí a existência de fases da punição: classificação exata das ilegalidades, generalização da função punitiva, delimitação do corpo para controlá-lo. O poder se instaura sobre o corpo do indivíduo, punindo não só o seu crime, mas o seu corpo.

Consoante Foucault (2012a), as medidas punitivas não são apenas mecanismos “negativos” que permitem reprimir, impedir, excluir, suprimir, mas estão ligadas a uma série de efeitos positivos e úteis que elas têm por obrigação sustentar. Assim, podemos ressaltar que, em nossas sociedades, os sistemas punitivos devem ser recolocados em uma certa “economia política” do corpo. Mesmo com a utilização de métodos menos agressivos (como o de trancar ou corrigir), “é sempre do corpo que se trata – do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão” (FOUCAULT, 2012a, p. 28). No entanto, o corpo também está inserido diretamente num campo político. As relações de poder possuem um alcance imediato sobre ele. Elas sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Trata-se de um investimento político do corpo ligado a sua utilização econômica. Desta forma, Foucault (2012a, p. 29) argumenta:

[...] é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição [...]; o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso.

Esse processo de sujeição se dá sem violência explícita, pode ser calculada, organizada, tecnicamente pesada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem de terror, e mesmo assim continuar a ser de ordem física. Essa mesma sujeição, em seus mecanismos e efeitos, refere-se, de alguma maneira, a uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições que a valida. O poder exercido por essa microfísica não é o “privilegio” adquirido ou conservado da classe dominante, é um efeito de conjunto de suas posições estratégicas.

Começa-se, então, de acordo com Foucault (2012a), a tratar o corpo como um “corpo político”, como o conjunto de elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de pontos de apoio para as relações de poder e de saber que compõem os corpos humanos. A história dessa microfísica do poder punitivo seria então uma genealogia ou parte fundamental para uma genealogia da “alma” moderna. Portanto, não se deve dizer que a alma é uma ilusão ou um efeito ideológico, a alma existe e possui uma realidade

produzida em torno do corpo através de um poder exercido sobre os que são punidos. Destarte, para Foucault (2012a, p. 32):

Mas não devemos nos enganar: a alma, ilusão dos teólogos, não foi substituída por um homem real, objeto de saber, de reflexão filosófica ou de intervenção técnica. O homem de que nos falam e que nos convidam a libertar já é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele. [...] A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo.

Atentando para o objeto em estudo, entendemos que o controle do corpo através da disciplina, o controle da *alma* ocorre não apenas em histórias de contos de fada, mas também em todas as relações humanas. Em “*Espelho, espelho meu*”, os corpos são disciplinados em todas as classes sociais. Esse processo ocorre para a manutenção do poder. O filme em análise inicia-se com uma narração feita pela Rainha contando a sua versão da história, mostrando-a a partir do ponto de vista da personagem má, ao mesmo tempo em que se coloca como protagonista: a história é sua e não de *Branca de Neve*, um *contraste* com o conto dos “irmãos Grimm”. A primeira cena traz à tona o controle do corpo, do tempo, do espaço, manipulado pela Rainha para manter *Branca de Neve* longe dos olhos da sociedade, longe do sofrimento do Reino. A ilustração a seguir exemplifica o momento em que a Rainha pune *Branca de Neve* por ter desobedecido a ela, saindo do castelo sem sua permissão.



**Figura 13** – Controle do corpo através da punição

O controle do corpo, do tempo e do espaço através de uma “domesticação”, por meio de comportamentos disciplináveis e determinados é identificado também na narrativa inicial do filme, quando a Rainha diz que, com a presença do Rei, o Reino viva em festa, todos

cantavam e dançam dia e noite, e exclama: “Parece que ninguém trabalhava!”. Há uma interpolação do discurso do corpo trabalhador, o prazer e a diversão só poderão ser vivenciados depois de cumpridas obrigações sociais do trabalho. O corpo é utilizado como objeto de controle social, como afirma Foucault (2012a, p. 132): “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”.

Analisando o corpo, ainda sob a ótica de Foucault (2012a), observamos o padrão estético sub-repticiamente tratado no filme, na medida em que nos detemos na escolha do/as seu/suas ator/atrizes. A personagem da Rainha má/Madrasta, representada pela atriz Julia Roberts, é considerada modelo de beleza internacional, assim como a atriz que interpreta Banca de Neve (Lily Collins) e o ator que assume Príncipe encantado (Armie Hammer). O padrão estético do Príncipe é de extrema importância, é o retrato da figura ideal do soldado idealizada desde o início do século XVII. Como bem argumenta Foucault (2012a, p. 131):

O soldado é, antes de tudo, alguém que se reconhece de longe; que leva os sinais naturais de seu vigor e coragem, as marcas também de seu orgulho: seu corpo é o brasão de sua força e de sua valentia: e se é verdade que deve aprender aos poucos o ofício das armas – essencialmente lutando – as manobras como a marcha, as atitudes como o porte da cabeça se originam, em boa parte, de uma retórica corporal da honra.

Em contradição a esse/essas ator/atrizes, os *Anões* figurativizam os ladrões, uma vez que são caracterizados para isso. Em relação a eles, como afirmado anteriormente, houve um contraste entre o conto e o filme. Na primeira versão fílmica, os *Anões* apresentavam uma caricatura meiga, doce, relembrando um brinquedo infantil. Entretanto, eles representavam trabalhadores de minas e, nessa medida, a docilidade é subjacente a sua caracterização.

Da mesma forma que o controle da *beleza* é evidenciado no filme, há uma reiteração dos discursos que determinam a posição social da mulher. Essa versão do filme, proposta de uma “nova” perspectiva da história, traz, num contexto um pouco mais atualizado, a realidade social em que está inserida, a mesma concepção dos comportamentos femininos medievais. Ao fugir para não ser morta pelo mordomo da Rainha, *Branca de Neve* encontra a casa dos sete *Anões*. Estes só permitem a sua permanência por uma única noite, porque, em uma casa onde só residem homens, uma mulher não pode morar, pois nenhum deles possui relação afetiva e/ou íntima com ela. No entanto, no dia seguinte, ao retornarem à casa, são recepcionados com o ambiente limpo e com um jantar saboroso. A princesa “moderna” ainda é uma mulher que cuida dos afazeres domésticos e não perdeu sua função materna de cuidar do lar. Como observado anteriormente, a princesa é vista, *a priori*, como

uma garota frágil e submissa à Rainha pelo medo de enfrentá-la. Mas, no decorrer da história, passa a possuir força masculina devido ao convívio com os sete *Anões*. Tal mudança de comportamento nos remete aos argumentos de Follador (2009, p. 6):

O olhar masculino reservava às mulheres imagens diferentes, sendo em determinados momentos um ser frágil, vitimizado e santo, e, em outros, uma mulher forte, perigosa e pecadora. Essas características levaram a dois papéis impostos às mulheres: o de Eva, que servia para denegrir a imagem da mulher por ele maculada; e o de Maria, santa mãe zelosa e obediente, que deveria ser alcançado por toda mulher honrada.

A trajetória feminina, comandada pela sociedade patriarcal, teve um controle um pouco maior. Durante muitos anos, não foi questionado o porquê de os papéis femininos e masculinos serem estes ou aqueles. A definição dos papéis é tratada em “*Espelho, espelho meu*” desde seu início. O Rei casa-se novamente porque percebe, com o crescimento de sua filha, as dificuldades para criá-la, por não saber ensinar-lhe comportamentos femininos; e apenas uma mulher com a função de mãe seria capaz de fazê-lo. Essa explicação é dada no momento em que *Branca de Neve* brinca com uma borboleta, transparecendo a sensibilidade feminina. É a cena em que se definem o papel do homem e o da mulher: o Rei, viúvo, somente conseguia ensinar a sua filha o que um homem, em seu papel de pai, estava autorizado pela sociedade a ensinar. O que foge a essa competência é função feminina. Com essas proibições e determinações, as mudanças eram evitadas e, conseqüentemente, o controle das posições do homem e da mulher na sociedade se perpetuou. Assim como acima relacionamos essa característica social aos argumentos de Follador, trazemos mais uma vez os posicionamentos desse autor (FOLLADOR, 2009, p. 8):

Assim, desde o período colonial a exigência de submissão, recato e docilidade foi imposta às mulheres. Essas exigências levavam à formação de um ‘estereótipo’<sup>30</sup>, que relegava o sexo feminino ao âmbito do lar, onde sua tarefa seria a de cuidar da casa, dos filhos e do marido, e, sendo sempre totalmente submissa a ele.

Foucault (2012a), por sua vez, utiliza o termo “adestramento” para se referir a essa fabricação de corpos dóceis. A disciplina, segundo esse autor, “é uma técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de

---

<sup>30</sup> Na Análise do Discurso, o estereótipo relaciona-se ao pré-construído, como bem argumentam Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 215): “Para a análise do discurso, o estereótipo, como representação coletiva cristalizada, é uma construção que emerge somente no momento em que um alocutário recupera, no discurso, elementos espalhados e frequentemente lacunares, para reconstruí-los em função de um modelo cultural preexistente”.

seu exercício.” (FOUCAULT, 2012a, p. 164). O filme em análise traz toda essa estrutura disciplinar do corpo, através de uma história que forma e ratifica conceitos sociais, fazendo com que se internalize a falsa ideia de que há um “*feliz para sempre*”. Com relação a essa internalização, trazemos o seguinte argumento de Foucault (2012, p. 164): “O sucesso do poder disciplinar se deve sem dúvida ao uso de instrumentos simples: o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame”.

Para darmos prosseguimento às discussões, apresentamos algumas considerações acerca do controle do discurso e corpo.

## **2.2 Foucault: o controle do discurso**

No decorrer do Capítulo I, atestamos que, no processo de comunicação, o discurso é utilizado como uma forma de controle social, servindo como um instrumento de poder; na mesma medida, ele pode ser controlado. Como bem argumenta Foucault (2012b, p. 08):

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e distribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Ainda segundo os postulados desse filósofo (2012b), o discurso é controlado por procedimentos tanto internos quanto externos a ele. Ele divide tais procedimentos, primeiramente, em três grandes sistemas de exclusão: a interdição, a segregação da loucura e a vontade de verdade.

Para o autor, as interdições atingem o discurso de tal forma que revelam sua ligação com o poder, formando uma cadeia modificável através de três princípios: “Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala; temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, [...]” (2012b, p. 9). Defende, dessa forma, que a instituição social do discurso de verdade está diretamente ligada ao seu controle.

Essa interdição discursiva é percebida no filme “*Espelho, Espelho, meu*”, no discurso da Rainha, haja vista a posição a partir da qual enuncia: do trono real. Consequentemente, possui um direito privilegiado ou exclusivo para dizer, impossibilitando o pronunciamento de outros enunciadores, particularmente o de *Branca de Neve*. Esta é silenciada pela Rainha má, por esta ‘disputar’ com aquela a posição de mulher mais bela do



reino. Mesmo que Branca não se coloque na posição de ‘mais bela’, ela é eleita como tal não só pelo *espelho* como pelos habitantes do reino. O discurso da Rainha, por sua vez, sobrepõe-se ao da enteada, em dois sentidos: primeiro porque a Rainha se apodera do trono do *Rei morto* (no conto, ele morre; no filme, é transformado em fera), negando o direito de *Branca* fazê-lo; segundo porque ela ‘esconde’ a menina, construindo a imagem de um reino particular para ela, daí o seu aprisionamento. Este a impossibilita de *descobrir outras verdades* sobre o reino. Como bem advoga Foucault (2012b, p. 15): “[o discurso verdadeiro] era o discurso que, profetizando o futuro, não somente anunciava o que ia se passar, mas contribuía para a sua realização, suscitava a adesão dos homens e se tramava assim com o destino”. E, na medida em que a Rainha Má se autodeterminava como a mais bela, a regente, de fato, construía uma verdade sobre isso, fazendo com que todos ao seu redor acreditassem na sua beleza, no seu poder, na sua verdade.

No entanto, no filme, *Branca* passa a questionar *essa verdade*, quando interage com uma das suas empregadas. Esta suscita na princesa a necessidade de ela sair do castelo para verificar *as outras verdades* sobre si, sobre o seu reino, sobre a Rainha Má, como observado no Capítulo I. *Branca*, então, aceita o desafio: sai do castelo, verifica o estado de miséria da população, começa a participar do reino, a *cuidar de si*. E, como bem explicita Muchail (2004, p. 09) sobre o significado do *cuidado de si*, para esse filósofo: “[...] para ter acesso à verdade, o sujeito tem de *olhar* para si mesmo de modo a *modificar-se, converter-se, alterar seu próprio ser*” (*grifos da autora*). Essa autora continua explicitando esse conceito da seguinte forma (p. 09):

[...] o *cuidado de si*, assim entendido, remete não somente ao plano da inteligência ou do conhecimento [...], não apenas ao âmbito das teorias [...], não somente à ordem das representações [...], mas também ao plano das atitudes, ao âmbito do olhar, à ordem das práticas, que constituem um modo de existência (*grifos da autora*).

Nesses termos, o *cuidado de si* tem implicações políticas. E foi fazendo tudo isso, que *Branca*, enquanto sujeito do discurso, não só *cuidou de si* mas do seu reino. (Re)Descobriu *outras verdades* que a levaram a *outros* caminhos. No filme, então, quanto à imposição de *verdades*, há um *contraste* em relação ao conto, na medida em que *Branca* é convidada a investigar *outras verdades*, além da preestabelecidas para ela. Há uma *modificação do sujeito*, nos termos de Foucault (2012d), conforme Muchail (2004).

Outro princípio abordado por Foucault é o da segregação da loucura, baseado numa rejeição, numa separação. Para o referido autor, o louco é aquele que tem o seu discurso

rejeitado, sem circulação, tampouco autorização social, como os demais. A palavra do louco pode ser desconsiderada, nula, não está atrelada à verdade. No entanto, Foucault (2012, p. 11-12) adverte que ao louco era dada a palavra, quando este encenava, no teatro: “[...] a palavra só lhe era dada simbolicamente, no teatro onde ele se apresentava desarmado e reconciliado, visto que representava aí o papel de verdade mascarada”.

Além dos dois princípios, até então expostos, há um terceiro princípio de exclusão, a oposição do verdadeiro e do falso. O discurso verdadeiro só pode ser dito por quem tem autorização para tal, quem possui o direito de pronunciá-lo. Essa condição de verdade pronunciava a justiça, profetizava o futuro, contribuía para a realização deste, promovendo a adesão dos homens. Foucault afirma (2012b, p. 15): “Chegou um dia em que a verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado [...]”, com a consequente separação entre o discurso verdadeiro e o discurso falso. Essa divisão histórica traz uma possibilidade de deslocamento desses discursos, podendo, talvez, surgirem “novas” mutações científicas, não apenas por consequência de descobertas, mas por uma nova vontade de verdade. Esta, segundo o autor, apoia-se sobre um suporte de distribuição institucional (práticas pedagógicas, livros, editorial, bibliotecas, laboratórios), exercendo sobre os outros discursos um poder de coerção. No caso particular dos nossos objetos de estudo, verificamos a veiculação de ‘verdades’ a partir do livro (conto), do filme.

Afora esses princípios, ainda há os procedimentos internos, os quais, segundo Foucault (2012b), exercem seu (do discurso) próprio controle. O primeiro deles é o comentário, relacionado ao silenciamento no discurso primeiro. De acordo com ele (2012b, p. 21):

[...] os discursos que ‘se dizem’ no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer.

Existe, no comentário, uma relação modificável, devido ao tempo. Essa modificação toma formas múltiplas e divergentes, a depender da época. Há, então, um desnível entre o primeiro e o segundo texto, os quais são solidários. Conforme afirma Foucault (2012b, p. 24): “[...] o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no *texto primeiro*”. Comparando-se as duas materialidades em análise (conto e filme), constatamos que, de certa forma, o filme *desvela* alguns aspectos silenciados no conto, como, por exemplo, o

*deslocamento* da posição dos *Anões*: inicialmente, como trabalhadores, moradores da floresta; depois, ladrões, moradores da floresta. Essa mudança de posição, tal como mencionado ao longo do Capítulo 1, é justificada pela discriminação relacionada à forma física desses personagens. Consideramos, então, essa mudança de posição como resultado de uma *comentário*, uma (re)atualização de posições discursivas. De igual forma, há uma *descontinuidade* em relação à personagem/enunciador *Branca*, decorrente do *comentário* de uma serviçal: uma mudança de atitude, relacionada à *alteração do seu próprio ser* (MUCHAIL, 2004, p. 09).

Outro princípio interno ao discurso é a autoria<sup>31</sup>. O autor é entendido como um princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência. Na perspectiva foucaultiana, na literatura, o autor não pode ser entendido como o indivíduo que escreveu ou pronunciou o texto, mas como aquele que dá à *linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real* (FOUCAULT, 2012b, p. 26). Consoante Foucault (2012b), durante a idade média, a figura do autor era indispensável para autenticar a verdade dos discursos científicos, responsabilizando-se pelos textos com seu nome. Assim, o autor se constitui autor através de um jogo de *identidade* instituindo, por uma releitura da verdade, nova perspectiva, suas marcas individuais.

Outro princípio, móvel e relativo, de limitação são as *disciplinas*. Diante dos outros princípios internos, este se opõe aos primeiros porque há nele a possibilidade de formular, indefinidamente, proposições novas, proposições tidas como verdadeiras, porém anônimas. Foucault explica essa condição de verdade das disciplinas da seguinte forma (2012b, p. 32):

Em resumo, uma proposição deve preencher exigências complexas e pesadas para poder pertencer ao conjunto de uma disciplina; antes de poder ser declarada verdadeira ou falsa, deve encontrar-se, como diria M. Canguilhem, ‘no verdadeiro’.

A disciplina, então, é reconhecida por Foucault (2012b) como um princípio de controle da produção do discurso. Ele também menciona um terceiro grupo de procedimentos de controle dos discursos. Trata-se de uma determinação de condições específicas para o seu (o do discurso) funcionamento, uma imposição de certos números de regras que não permitam o acesso de todos ao discurso. Essa inacessibilidade a *todos* os discursos mantém o poder, excluindo determinados sujeitos de autorização para adentrarem

---

<sup>31</sup> No próximo item discutiremos esse princípio mais adequadamente.

certas regiões do discurso. Conforme o referido filósofo, para se entrar na ordem do discurso, é necessário atender a certas exigências ou ser qualificado para tal. No entanto, ao mesmo tempo em que algumas regiões do discurso são proibidas, outras são abertas, sem restrição prévia. Estas dizem respeito àqueles já iniciados em um ritual.

Nos termos de Foucault (2012b), o ritual determina propriedades singulares e papéis preestabelecidos para os sujeitos. O ritual, então, define a qualificação do indivíduo falante, para ter acesso a ele (ao ritual). Assim, surgem, em um espaço fechado, as “sociedades de discurso”, cuja função é conservar ou produzir discursos, distribuindo-os conforme regras estritas. Foucault (2012b) defende a existência de várias sociedades do discurso: o segredo técnico ou científico, as formas de difusão e circulação do discurso médico, os que se apropriam do discurso econômico ou político.

Em oposição a essas sociedades, há as “doutrinas”. Estas se contrapõem às demais, haja vista um número de indivíduos ilimitados, capazes de difundirem os ideais dessas doutrinas. Segundo Foucault (2012b, p. 39): “[...] só entre eles o discurso podia circular e ser transmitido”. Há uma difusão das *verdades* entre esses sujeitos. A doutrina faz a ligação de indivíduos a um determinado tipo de enunciação e acaba lhes proibindo os demais discursos. Com isso, a doutrina realiza uma dupla sujeição: “dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam” (FOUCAULT, 2012b, p. 41). Reconhecemos, nos nossos objetos de análise, a *doutrinação* dos sujeitos, na medida em que os *autores* se utilizam de um discurso pedagógico, a fim de perpassar ideais de *obediência*. De igual forma, quando eles difundem o pensamento religioso acerca do casamento, do ideal de *felicidade*, após a realização do casamento.

No item seguinte, abordamos melhor a questão da autoria, a partir dos postulados de Foucault (2009).

### 2.3 “O que é um autor?”: uma posição discursiva

Haja vista os nossos objetos de estudo (conto de fada e filme), é importante um olhar sobre o “autor” dessas materialidades. Isso porque acreditamos que a credibilidade das histórias depende de quem as escrevem. Foucault (2009) aborda a questão da autoria observando desde a função autor, como ele mesmo explica, até as possíveis marcas de autorias nos textos/obras.

Para Foucault (2009), a palavra “obra” e a unidade que ela designa são, de certa forma, tão problemáticas quanto a individualidade do autor. Diversos são os

questionamentos em torno da noção de obra; daí Foucault (2009, p. 270) defender ser insuficiente se afirmar: “[...] deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra”. Uma outra noção que pode preservar a existência do autor é a de escrita. Esta noção deveria permitir, além da dispensa de referência ao autor, a existência de um estatuto à sua nova ausência. Foucault (2009, p. 270) assim argumenta:

No estatuto que se dá automaticamente à noção de escrita, não se trata, de fato, nem do gosto de escrever nem da marca (sintoma ou signo) do que alguém teria querido dizer; esforça-se com uma notável profundidade para pensar a condição geral de qualquer texto, a condição ao mesmo tempo do espaço em que ele se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve.

Apesar de serem inúmeros os questionamentos acerca da escrita, do ponto de vista da modalidade religiosa e crítica, pensá-la como ausência poderia se repetir o princípio religioso tradicional que o coloca como inalterável e não realizável, ou ainda, poderíamos pensá-la como um princípio estético da sobrevivência da obra, de sua manutenção afora a morte. Para Foucault (2009), essas possibilidades substituem o jogo de representações que constituíram, de certa forma, a imagem do autor.

Esse filósofo nos adverte que não podemos afirmar o efetivo desaparecimento do autor. É preciso atentarmos também para os problemas provocados pelo uso do nome autor. Para isso, Foucault (2009), inicialmente, afirma que o nome do autor não é apenas um nome próprio, mas possui outras funções, equivale a uma descrição. Para ele (2009, p. 273): “[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso [...]; ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória [...]”. Dessa forma, na medida em que a autoria do conto *‘Branca de Neve e os sete anões’* é dada aos irmãos Grimm, já traz consigo um traço classificatório, a partir do qual podemos depreender determinados aspectos e não outros. De igual forma, dessa afirmação, também podemos depreender um conjunto de valores e de crenças perpassadas a partir do texto desse *autor*, já elucidadas no Capítulo I, tais como a identidade cultural, ideológica, política e social alemã.

Dessa forma, o nome do autor está na *ruptura* instaurada em um certo grupo de discursos e em seu modo particular de ser. Por consequência, temos determinadas quantidades de discursos possuidores da função “autor” e outros não. Portanto, essa função “autor” trata-se de circulação e de funcionamento de certos discursos dentro de uma sociedade. Foucault (2009) a classifica em quatro formas distintas. Primeiramente, são tratadas como objetos de apropriação, ou seja, os textos, os livros, os discursos não possuíam “autores”, eram apropriados. Eles só começaram a possuir autores conforme estes

pudessem ser punidos. Instaurou-se, dessa forma, um regime de propriedade do texto: “[...] no fim do século XVIII e no início do século XIX, é nesse momento em que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura” (FOUCAULT, 2009, p. 275). Nessa perspectiva, observamos a importância da presença do autor nos contos de fada, em particular no conto ‘*Branca de Neve e os sete anões*’, o qual surge de maneira “anônima”, a partir da oralidade; depois adquire *status*, como mencionado acima. Como bem define Foucault (2009, p. 288): “Após o século XVIII, o autor desempenha o papel regulador da ficção, papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada”.

Por outra perspectiva, o anonimato não constituía dificuldade, a antiguidade das narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias, era garantia suficiente de aceitação. Em contrapartida, na Idade Média, os discursos, hoje conhecidos como científicos, só possuíam valor de verdade se estivessem marcados pelo nome do seu autor. O que se queria estabelecer era uma credibilidade aos discursos destinados a serem aceitos como *verdadeiros*. Surge, entretanto, o apagamento da função autor, no século XVII ou XVIII, conforme explica Foucault (2009, p. 275-276): “[...] começou-se a aceitar os discursos científicos por eles mesmos, [...] A função autor se apaga, o nome do inventor servindo no máximo para batizar teorema, uma proposição, um efeito notável, [...]”.

Já no que diz respeito ao anonimato “literário”, os discursos desprovidos de sua função autor não podem ser aceitos. Para Foucault (2009), a sociedade não suportaria esse tipo de anonimato, salvo se se tratar de enigma. Outra característica da função autor é a atribuição espontânea de um determinado discurso a um indivíduo. A este é atribuída uma espécie de poder “criador”, uma origem da escrita. Na verdade, nesse entendimento, o autor é uma projeção do tratamento que dá ao texto, dos traços, das aproximações, das continuidades e das exclusões que pratica, fornecendo uma individualidade variante de acordo com o momento histórico e com o tipo de discurso.

Por isso, não podemos falar em autoria considerando um discurso como adâmico. O autor é o responsável pela apropriação, modificações, atualização e *reatualização* dos discursos circulados na sociedade. Percebemos isso no filme em análise, *Espelho, espelho meu*, quando reconhecemos uma *reatualização* do conto de fada (FOUCAULT, 2009), em que se ativa o dito e esquecido do conto infantil com algumas “modificações”, entretanto não deixa de reiterar o mesmo discurso disciplinador encontrado no *conto*. Apesar de o roteiro e a direção do citado filme serem assinados por *autores*, observamos *marcas, pistas* do texto *primeiro*. Como bem defende Foucault (2009), o texto sempre contém em si mesmo

um certo número de signos, remissivos ao autor. Ele destaca ainda que esses elementos linguísticos não atuam da mesma forma nos discursos desprovidos e nos providos da função-autor. Resume, então, essa função da seguinte maneira:

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; [...]; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (2009, p. 280).

Foucault (2009) apresenta, então, a questão relacionada à instauração discursiva. Segundo ele, não se pode limitar o “conceito” de autor como se este fosse um autor de um texto, de um livro ou de uma obra. Ele aponta a possibilidade de alguns autores assumirem uma posição “transdiscursiva”. Isso quer dizer que eles não são só autores de suas obras ou livros, mas também produzem uma possibilidade de formação de outros textos. O fato de esses autores tornarem possíveis certo número de analogias e diferenças no discurso os torna, com afirma o filósofo, “instauradores de discursividade” (2009, p. 283): “[...] a obra desses instauradores não se situa em relação à ciência ou no espaço que ela circunscreve; mas a ciência ou a discursividade que se relaciona à sua obra como as coordenadas primeiras”.

Daí, a possibilidade de haver uma necessidade de retorno a uma possível “origem” discursiva, a partir da ‘redescoberta’ ou da ‘reatualização’. Foucault (2009) diferencia, portanto, esses dois conceitos. Esclarece que a primeira se trata “[...] de uma codificação retrospectiva do olhar histórico” (p. 284). Já a *reatualização*, Foucault (2009, p. 284) assim a define: “[...] a reinserção de um discurso em um domínio de generalização, de aplicação ou de transformação que é novo para ele”.

Quanto ao nosso objeto de análise, entendemos que há uma *reatualização* do discurso do conto *Branca de Neve e os sete anões*, na medida em que, conforme analisado anteriormente, há *descontinuidades/contrastes* em relação a algumas posições discursivas, a algumas características de personagens/enunciadores, *revalorização* de alguns *valores* sociais, interessantes tanto aos paradigmas religiosos como ao bem capital. Assim, as histórias infantis são revisitadas com frequência para que sua manutenção seja efetivada e perpetuada.

No próximo Capítulo, procedemos a uma análise do conto e do filme.

### **CAPÍTULO III – O ESPELHO, O CORPO, O DISCURSO: CIRCULAÇÃO DISCURSIVA, MANUTENÇÃO DA DOCILIDADE DO CORPO E DA ALMA**

Como se para nós a vontade de verdade e suas peripécias fossem mascaradas pela própria vontade de verdade em seu desenrolar necessário. E a razão disso é, talvez, esta: é que o discurso verdadeiro não é mais, com efeito, desde os gregos, aquele que responde ao desejo ou aquele que exerce o poder, na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo, senão o desejo e o poder? (FOUCAULT, 2012b, p. 19)

Este capítulo consiste em uma reflexão acerca da metodologia utilizada para a análise discursiva dos nossos objetos de estudo; ambas (metodologia e análise) estão ancoradas nas teorias de Foucault (2012, 2012a, 2012b). Ressaltamos também que a análise discursiva, fundamentada nesse filósofo, não consiste em uma análise materialista do discurso, uma vez que ele mesmo nega situar na base do sistema as forças produtivas; para ele, há relações muito mais complexas que ligam a tecnologia do poder e o desenvolvimento das forças produtivas (2012 [1978]). Na análise discursiva, então, buscamos estabelecer ainda a ponte entre a teoria estudada ao longo dos Capítulos I e II e os nossos *corpora*. Observamos o contraste (descontinuidade) / comparação (continuidade) entre o conto e o filme (*Branca de Neve e os sete anões*, *Espelho*, *Espelho meu*). Examinamos ainda as teorias que baseiam a formação dos discursos em circulação nessas materialidades, a disciplina do corpo, o controle do discurso (tempo, espaço), o jogo entre o verdadeiro e o falso, a autoria. E, por conta do extenso material de análise, efetuamos cinco *recortes* discursivos<sup>32</sup>, propostos no Capítulo I: discurso institucional (casamento, perpetuação de padrões da família); discurso pedagógico (obediência *versus* desobediência); discurso religioso (bondade *versus* maldade); discurso narcisista (beleza *versus* feiura); discurso do capital (padronização socioeconômica). Estudamos igualmente os personagens/enunciadores e a posição ocupada por cada um deles. Finalmente, tentamos responder às perguntas norteadoras da nossa pesquisa.

---

<sup>32</sup>Como mencionado anteriormente, para Orlandi (1984), o *recorte* é uma unidade discursiva, consequentemente, um fragmento da situação discursiva; varia segundo o tipo de discurso, as condições de produção, o objetivo e o alcance da análise. Apesar de não estarmos lidando com os conceitos da AD francesa, trazemos à baila esse recurso metodológico.



### 3.1 Metodologia da análise

Quanto à metodologia, como mencionado na introdução deste trabalho, escolhemos a qualitativa, por conta da natureza do resultado almejado: as relações de poder/saber, o enunciado, o discurso, a interdiscursividade. Inicialmente, reiteramos a nossa proposta de fazermos uma *análise arqueológica* do conto *Branca de Neve e os sete anões*, o filme *Espelho, espelho meu*. Revel (2005, p. 13) assim nos esclarece sobre esse *método*: “O método arqueológico foucaultiano busca, [...], reconstituir atrás do *fato* toda uma rede de discursos, de poderes, de estratégias e de práticas”. Consoante Foucault (2008), o discurso, então, consiste em uma série de *acontecimentos* (acontecimentos discursivos e de outra natureza: econômica, social, política, institucional), situando-o (Foucault) na dimensão da história (REVEL, 2005). Eis como Foucault (p. 252, 2012c [1978]) se coloca em relação a essa dimensão:

Penso que há em nossa sociedade e naquilo que somos, uma dimensão histórica profunda, e, no interior desse espaço histórico, os acontecimentos discursivos que se produziram há séculos ou há anos são muito importantes. Somos inextricavelmente ligados aos acontecimentos discursivos. Em certo sentido, não somos nada além do que aquilo que foi dito, há séculos, meses, semanas....

Ainda para Foucault (2012b), o discurso designa, de uma maneira geral, um conjunto de enunciados pertencentes a diversos campos; apesar disso, seguem regras comuns de funcionamento. Essas regras reproduzem um número de cisões historicamente determinadas, assim a “ordem do discurso” de um determinado período apresenta uma função normativa e reguladora, colocando em funcionamento mecanismos do real através da produção de saberes, práticas e estratégias discursivas. Foucault também faz um destaque para o que ele chamou de “planos discursivos”, observados por duas vertentes: uma se preocupa em isolar leis de funcionamento e condições de enunciação; a outra, em descrever a transformação dos tipos do discurso, ou seja, historicizá-lo e classificá-lo.

Ainda com base nos estudos arqueológicos, propostos por Foucault (2008), observamos, primeiramente, a necessidade de distinguir acontecimentos de nível inteiramente diferentes, possibilitando o aparecimento de séries com limites amplos, constituídas de acontecimentos raros ou repetitivos. Como mencionado, compreendemos ainda a relevância da manifestação discursiva do “já-dito” (*interdiscurso*) como um discurso sem corpo. Esclarecemos, entretanto, que não buscamos *a longínqua presença* de um discurso primeiro. Como bem defende esse autor (2008, p. 28):

O discurso manifesto não passaria, afinal de contas, da presença repressiva do que ele não diz, e esse não-dito seria um vazio minando, do interior, tudo que se diz. [...] não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância.

Destacamos, com efeito, como aporte metodológico a investigação acerca *do enunciado (um acontecimento estranho)*. Nos moldes foucaultianos (2008), entendemos *o enunciado* na sua limitação e singularidade situacional, como um acontecimento inesgotável, tanto pela língua, quanto pelo sentido. À luz dessa perspectiva de análise do *enunciado*, colocamos o *dito* em relação a outros dizeres, dentro de um campo discursivo. Como bem argumenta Foucault (2008, p. 31), procuramos assim relacionar:

[...] estabelecer suas correlações com outros enunciados a que pode estar ligado. Não se busca, sob o que está manifesto, a conversa semi-silenciosa de outro discurso: deve-se mostrar por que não poderia ser outro, como exclui qualquer outro, como ocupa, no meio dos outros e relacionado a eles, um lugar que nenhum poderia ocupar.

Foucault (2008) situa a metodologia numa escala historicamente constituída, como afirmado anteriormente. Ele considera a questão do saber (a separação entre o verdadeiro e o falso), um tipo de separação que rege nossa vontade de saber. Nesses termos, remetemos à comparação que esse filósofo faz entre uma história global e uma história geral. À luz da primeira, no sistema metodológico histórico, conforme Foucault (2008), há uma similaridade a um sistema de exclusão. Ainda consoante Foucault (2008), a mutação epistemológica da história não está acabada. Essa mutação ainda não foi registrada nem refletida como se fosse particularmente difícil formular uma teoria geral da descontinuidade, das séries, dos limites, das unidades, das ordens específicas, das autonomias e das dependências diferenciadas. Como bem argumenta Foucault (2008, p. 14):

[...] é como se a partir desses conceitos de limiares, mutações, sistemas independentes séries limitadas – tais como são utilizadas de fato pelos historiadores – tivéssemos dificuldade em fazer a teoria, em deduzir as consequências gerais e mesmo em derivar todas as implicações possíveis. *É como se tivéssemos medo de pensar o outro no tempo de nosso próprio pensamento.*

A vontade de verdade, por sua vez, assim como os outros sistemas de exclusão, consoante Foucault (2012b), apoia-se sobre um suporte institucional. Nesse sentido, sobre esses suportes veiculadores da exclusão, Foucault (2012b, p. 16-17) faz a seguinte advertência: “[...] é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por toda uma espessura de

práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje”. Além disso, essa vontade também é reconduzida pelo modo como se dá a sua aplicação em uma determinada sociedade, a maneira como é valorizada, repartida, distribuída e, de certa forma, atribuída.

Em se tratando do conto e do filme, objetos de estudo desta dissertação, observamos como vêm sendo veiculados pelas mídias impressa e cinematográfica. Entendemos que a circulação do conto teve início oralmente, no seio da própria família, quando havia narração da história para os filhos em reuniões familiares. Nesse caso, a família constitui uma instituição responsável pela reiteração de valores perpassados no/pelo conto estudado. A história de “*Branca de Neve e os sete anões*” é, então, (re)valorizada, distribuída e *reatualizada*, desde a sua primeira publicação escrita até sua última versão fílmica, produzindo saberes e vontades de verdade.

Afora as reflexões metodológicas apresentadas, reiteramos que buscamos compreender *o discurso* não apenas como conjunto de signos, mas como *práticas discursivas*. Consoante Foucault (p. 248, 2012 [1978]), o discurso consiste em: “[...] uma série de acontecimentos, como acontecimentos políticos, através dos quais o poder é vinculado e orientado”. Assim, a partir da posição ocupada pelo *sujeito*, em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos, definimos, através do discurso, uma rede de regularidades para as diversas posições de subjetividade na constituição, procedendo a cinco *recortes discursivos*, são eles: discurso institucional (casamento, perpetuação de padrões da família); discurso religioso (bondade *versus* maldade); discurso pedagógico (obediência *versus* desobediência); discurso narcisista (beleza *versus* feiura); discurso do capital (padronização socioeconômica). Apesar desses *recortes discursivos*, reconhecemos que os discursos se superpõem uns aos outros. Por conta disso, para a efetivação da análise discursiva, reunimos em um só item o discurso institucional, o discurso religioso e o discurso pedagógico. Continuamos com as outras divisões apenas como forma de organização das análises.

Além desses *recortes*, elaboramos uma análise discursiva de cada personagem/enunciador<sup>33</sup> a partir de suas posições discursivas. Tentamos *analisar discursivamente* os personagens/enunciadores principais (Branca de Neve, a Rainha, o Rei, o Príncipe, os sete Anões, o Espelho), em busca do estabelecimento da relação de comparação

---

<sup>33</sup> Repetimos que, quando colocamos a relação personagem/enunciador, estamos trabalhando na perspectiva da **posição** que esses sujeitos assumem no conto/filme. Entendemos que o sujeito enuncia de um lugar social, de uma posição.

e contraste (continuidade *versus* descontinuidade), a *reatualização* do conto (ou não), à luz do Quadro 2, elaborado no Capítulo I deste trabalho. Seleccionamos também para análise, tanto no conto quanto no filme, os seguintes aspectos: a relação de autoridade da Rainha com *Branca de Neve* e seus Empregados; as diferenças entre os comportamentos de quem assume um papel de vilão com quem é o pródigo; a conexão entre o espelho e a padronização da estética; o destaque dado às diferenças sociais relacionadas ao poder aquisitivo, ao ideal de “*felicidade para sempre*”.

Abaixo, iniciamos as nossas análises acerca do discurso institucional perpassado no/pelo conto e no/pelo filme.

### 3.1.1 Discursos institucional, religioso, pedagógico.

No que concerne ao discurso institucional (família, escola, religião), percebemos que, para haver a perpetuação dos padrões familiares tradicionais, tanto no conto, quanto no filme, *Branca de Neve* só alcança o ideal de felicidade quando se casa com o Príncipe encantado, certificando o *casamento como uma instituição instauradora de felicidade*, responsável pela construção da família. O casamento, segundo a *Bíblia*<sup>34</sup>, é abençoado por Deus. Essa afirmação é comprovada em Provérbio 18: 22<sup>35</sup>: “Quem encontra uma esposa encontra algo excelente; recebeu uma bênção do Senhor”. Daí a tentativa de perpetuação do ideal de *felicidade*, a partir do casamento.

No caso das duas versões das histórias em análise, o casamento ocorreu entre um Príncipe e uma princesa, de reinos prestigiados, os quais, unidos, fortaleceriam suas alianças e economias tanto dos seus reinos como das suas famílias. Além de serem *abençoados por Deus*, multiplicariam suas alianças. O casamento, então, representa a aliança entre o homem e a mulher que, quando juntos representam força para o outro (o outro membro do casal e o *outro*, relacionado ao outro ser). Esse discurso acerca do casamento como fortalecimento do homem e da mulher advém igualmente dos ensinamentos bíblicos exemplificados abaixo:

---

<sup>34</sup> Passamos a tratar a Bíblia enquanto um *documento histórico*, nos termos de Foucault (2008), segundo o qual *a verdade aí está contida*. Consoante Foucault (2008, p. 07): “[...] o documento sempre era tratado como a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio: seu rastro frágil mas, por sorte, decifrável”. Para este filósofo, o *documento* está associado ao ideal uma história linear, global, de um sujeito originário, um discurso primeiro.

<sup>35</sup> Informação encontrada em [http://www.bibliaon.com/versiculos\\_casamento/#close](http://www.bibliaon.com/versiculos_casamento/#close) (acessado em 05/8/15, às 16h47min.)

Então disse Deus:

‘Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança. Domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os grandes animais de toda a terra e sobre todos os pequenos animais que se movem rente ao chão’.

Criou Deus o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. Deus os abençoou e lhes disse: ‘Sejam férteis e multipliquem-se! Encham e subjuguem a terra! Dominem sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os animais que se movem pela terra’. (Gênesis 1:26-28)<sup>36</sup>

A partir desse *ensinamento bíblico*, observamos a força desse casamento, principalmente, sobre o ideal de homem e mulher se multiplicarem. No que diz respeito aos nossos objetos de estudo, o discurso sobre o/do casamento permeia as cenas do filme, revelando alguns/mas contrastes/descontinuidades com o conto. Em ‘*Branca de Neve e os sete Anões*’ (séc. XVIII), a interação entre a princesa e o Príncipe se dá apenas no momento em que ela desperta do sono resultante do feitiço da Rainha má; firmam, então, a união, pautada em um amor *à primeira vista*. Há, *a priori*, uma afirmação da maioria de Branca para justificar a “necessidade” de firmar um casamento. O filme (séc. XXI), por sua vez, está inserido em um momento histórico diferente do conto (séc. XVIII). No século XXI, a mulher ocupa, em certa medida, um espaço social diferenciado daquele quando o conto foi produzido. Entretanto, surge uma *necessidade* da identificação da maioria, para atestar a “liberdade” feminina. Essa necessidade, por seu turno, corrobora um discurso religioso/patriarcal, segundo o qual a mulher precisa da autorização/bênção do pai para se casar, consequentemente não é *livre* para decidir sobre sua vida futura.

Essa relação à/ao menor idade/obediência/aprisionamento pode ser evidenciada/o no início do filme, quando Branca de Neve, ao sair do quarto sem permissão, justificou a sua saída à Rainha, alegando que fora ao baile porque, naquele dia, completava 18 anos. A Rainha, num tom irônico, admitiu que aquele poderia ser o momento de cortar algumas restrições da princesa, mas, em seguida, recuou da sua possível liberdade e lhe ordenou que, em hipótese alguma, saísse do quarto sem ser autorizada, assegurando a sua autoridade sobre a princesa. Observamos, então, que a caracterização dos 15 (quinze) anos, passados ao longo do tempo, é substituída, no filme, pela idade dos 18 (dezoito) anos. A celebração dessa idade é enfatizada no filme no momento em que, ao se dirigir à cozinha, os Empregados do castelo surpreenderam Branca com um bolo para comemorar seu aniversário. A princesa, surpresa, exclamou: “- Vocês lembraram!!” (12min). Uma das servas respondeu: “- É claro que

---

<sup>36</sup> Ensinamentos encontrados em [http://www.bibliaon.com/versiculos\\_casamento/#close](http://www.bibliaon.com/versiculos_casamento/#close) (acessado em 05/8/15, às 16h28min).

lembramos! O dia em que uma menina faz 18 anos é o dia mais importante de todos” (12min 22s). Vejamos tal cena na imagem a seguir:



**Figura 14** – Comemoração dos 18 (dezoito) anos de Branca de Neve

Como mencionado anteriormente, esse episódio envolve o incentivo para a menina sair do castelo e lutar pelo reino, assumindo a posição do pai, enquanto defensora do reino. Nesse momento, há uma reiteração do discurso da *mulher moderna*, ocupante de espaços socialmente determinados como masculinos, responsável pela família, pelo reino. Diferentemente dessa perspectiva, no conto dos irmãos *Grimm*, a princesa é, inicialmente, apresentada aos leitores com a idade de sete anos, completamente inocente, não ocupante de nenhuma posição que não seja as definidas como *femininas*. Essa *inocência e fragilidade* reproduzem o discurso segundo o qual a criança precisa da proteção de um/a adulto/a, pois é incapaz de *cuidar de si mesma*. Apesar dessa perspectiva discursiva, *Branca de Neve* foi capaz de *arrumar* a casa dos Anões, cuidar dos afazeres domésticos. Isso corrobora o ideal de que a menina está *pronta para o lar* e, conseqüentemente, para *o casamento*. No caso particular do conto, *Branca* ocupa uma posição de sujeito *dócil, obediente* ao destino da mulher.

Na versão fílmica, produzida em 2012, entretanto, a saída de *Branca de Neve* do castelo revela a sua “nova” posição: mulher independente, capaz de se aventurar em defesa do reino. Esse deslocamento é, parcialmente, justificado por a proposta de venda do filme ser “a nova versão de Branca de Neve”. Nesse “passeio”, a menina, de pele clara, conheceu a realidade de miséria em que o reino se encontrava, devido às arbitrárias cobranças de impostos; encontrou-se com o Príncipe encantado, por quem se apaixonou *à primeira vista* (17min 49s). Esse foi um encontro casual, em que o Príncipe estava sem roupas, amarrado, junto ao seu servo, em uma árvore, porque fora roubado pelos Anões; apresentou-se como plebeu, foi obrigado a pedir ‘por favor’ para que pudesse ser salvo por Branca de Neve. Esse

*gesto* configura-se como um deslocamento de posição do sujeito, pois deixou as *pistas* de sua masculinidade e se submeteu à proteção da mulher. Todos esses acontecimentos são saberes construídos, a partir dos comportamentos esperados pelo homem, pela mulher e pela sociedade. Consideramos que esse é um discurso, essencialmente, advindo da instituição familiar, mas é igualmente ratificado pela igreja/religião e pela escola. Consequentemente, continua presente na sociedade.

Na sequência, com efeito, observamos o discurso pedagógico, a partir do qual reconhecemos a indispensabilidade da existência da relação de *obediência*. Esclarecemos ainda que esse discurso não só é perpassado na/pela escola, mas por todas as instituições *disciplinares* (escola, fábrica/indústria, hospitais, família, igreja/religião), na medida em que todas elas *domesticam* os sujeitos (FOUCAULT, 2012a). Como bem defende Foucault (2012a, p. 167), o aparelho disciplinar constitui “[...] olho perfeito a que nada escapa e centro em direção ao qual todos os olhares convergem”. Essa relação encontra-se, consequentemente, da mesma forma, presente no discurso da religião, no da família, como mencionado. Quanto ao discurso religioso, há uma normatização em torno da *obediência* a Deus<sup>37</sup>, aos dogmas da igreja (as relacionadas à fé cristã); quanto à família, há uma relação hierárquica preestabelecida entre seus membros: obediência aos pais, ao filho mais velho e assim sucessivamente.

Ainda conforme Foucault (2012a), a escola consiste em um aparelho para intensificar a utilização do tempo, do espaço. Nessas instituições, a obediência é, assim, condição *sine qua non* para a *disciplinarização* dos sujeitos; o contrário requer a sua *punição*. O poder de punir, por seu turno, consoante Foucault (2012a), sempre procura as melhores formas para obter o controle. Como bem define Foucault (2012a, p. 147): “[...] o controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é a sua condição de eficácia e de rapidez”. Disso resulta que a punição ou a ameaça dela disciplinariza os sujeitos, tornando-os *corpos dóceis e produtivos* ao sistema. Daí, como afirmado, a disciplinarização dos sujeitos estar diretamente relacionada às instituições disciplinares (religião, família, escola, fábrica/indústria, hospitais).

Essa relação de *obediência* e *desobediência*, no filme, ainda pode ser exemplificada na cena em que Branca de Neve resolve solicitar a ajuda do Príncipe Encantado, depois de

---

<sup>37</sup> "Se vocês me amam, obedecerão aos meus mandamentos". João 14:15 (em <http://www.bibliaon.com/obediencia/>, acessado no dia 05/8/15, às 17h38min)

visitar o vilarejo e ver a péssima situação em que o povo se encontrava. Entretanto, ela, mesmo no salão de festa, dançando com o *Príncipe*, continua sendo vigiada sempre pela Rainha, evidenciando que o poder disciplinar está em toda a parte, ‘silencioso’, ‘discreto’ (FOUCAULT, 2012a). A Rainha, ao observar a aproximação de Branca com o seu pretendente, imediatamente, retirou-a do salão de festas. Iniciou-se, então, a seguinte discussão:

- O que estava dizendo ao meu Príncipe? (Rainha)
- Seu Príncipe? (Branca)
- E onde conseguiu este vestido? (Rainha)
- Quer falar sobre o meu vestido ou o que fez com o vilarejo? (Branca)
- Mas que ótimo, Branca de Neve! Alguém deu as pílulas da confiança a ela. (Rainha)
- [...]
- Eu estive lá! Eu vi o que você fez com o povo! (Branca)
- Teve coragem de sair do castelo? Puxa! Branca de Neve está violando todas as regras hoje! É um erro que deve ser punido. (Rainha).

Como observado, a relação da (des)obediência está ligada diretamente ao medo e à punição. Foucault (2012a) reconhece, entretanto, que *poder e saber* estão diretamente implicados. Constrói-se, portanto, o *saber* a partir do *poder*, da obediência, da disciplinarização dos sujeitos. Quanto ao filme em análise, Branca de Neve obedece à Rainha até ser posta diante de questionamentos que a fazem se contrapor a todas as “regras” até então aceitas, como afirmado anteriormente. Assumindo a posição de enfrentamento, a princesa provoca a ira da Rainha que planeja a sua punição com a morte. Quanto ao conto, Branca sofre com as maldades da madrasta sem revidá-las. Há, portanto, duas produções de *saberes* diferentes nas materialidades analisadas: do conto, depreendemos que o *narcisismo* é um sentimento maléfico para a humanidade, que a *maldade* deve ser igualmente punida (nesse caso, com a morte); do filme, inferimos que a *desobediência* provoca punição, ao mesmo tempo em que pode libertar o outro; e, como no conto, deduzimos que a *maldade* merece punição (nesse contexto, com o envelhecimento rápido). E, em termos de construção de *saber*, aprendemos (do conto e do filme) que maldade, narcisismo, desobediência são sentimentos, comportamentos carregados de negatividade, passíveis de punição.

No conto, Branca de Neve, ainda muito jovem, é quase punida com a pena de morte<sup>38</sup>, devido à sua beleza, a Rainha tenta puni-la: a menina era mais bela que ela (a própria Rainha). Havia, então, uma luta, por parte da Rainha, para alcançar o *status* de

---

<sup>38</sup> Esta corresponde à cena em que o caçador é incumbido de matar Branca de Neve e retirar seu coração como prova de sua morte.



mulher mais bela<sup>39</sup> do reino. Nesse caso, Branca de Neve não apresenta *resistência* ao poder da madrasta. Já no filme, a tentativa de punição de Branca, maior de idade, nos termos civis e penais, ocorreu devido a sua *desobediência*; a relação com a beleza não está diretamente ligada à punição com morte, mas a sua *resistência* ao poder. A tentativa de punição se aplica à possível liberdade de Branca, à negação da subserviência à Rainha. A *desobediência*, por sua vez, como observado, apresenta um aspecto dual: se, por um lado, há uma *negatividade*, em termos de normas de comportamento; por outro, há uma *positividade*, por ela ter propiciado a liberdade do povo do jugo da Rainha má. Nesse caso, a *desobediência* consistiu em uma forma de *resistência*, nos termos de Foucault (2012c). Como nos explica Revel (2005, p. 76), na obra de Foucault, há três pontos relacionados à resistência, quais sejam:

[...] a) a resistência não é ‘anterior ao poder que ela enfrenta. Ela é coextensiva a ele e absolutamente contemporânea’. [...] - o par resistência/poder não é o par liberdade/dominação-; b) a resistência deve apresentar as mesmas características que o poder [...]; a resistência não vem, portanto, do exterior, ela realmente se assemelha a ele por assumir as suas características [...]; as resistências podem, por sua vez, fundar novas relações de poder, tanto quanto novas relações de poder podem, inversamente, suscitar a invenção de novas formas de resistência [...].

Nesses termos, no que diz respeito à produção de um *saber*, no filme, a punição da Rainha por causa de sua *maldade* se sobrepõe à *desobediência* de Branca, ensinando-nos que a *maldade* carrega somente um sentido negativo. Enquanto uma forma de *resistência* ao poder, a *desobediência* apresenta um aspecto positivo. Ainda sob o prisma da *obediência*, da disciplinarização dos sujeitos, observamos a relação estabelecida entre os Empregados do castelo, o povo e a Rainha. Os Empregados do castelo, apesar de demonstrarem *resistência* e repúdio às ações da madrasta de Branca de Neve<sup>40</sup>, eram obedientes a ela, devido ao medo de punições, por eventual desobediência. Havia também a subserviência à Rainha, por parte de uma empregada, por acreditar na (re)tomada do reino pela princesa. Foi o que ocorreu com a empregada que encorajou Branca de Neve a reaver o trono. Sua *obediência* às ordens da Rainha foi justificada pelo *cuidado* com a formação da princesa, pela garantia de continuar perto dela, constituindo-se, de certa maneira, em uma *forma resistência*. Isso é comprovado no seguinte diálogo (12min30s):

---

<sup>39</sup> Discutiremos melhor essa relação com a beleza mais adiante, quando abordarmos o discurso narcisista.

<sup>40</sup> Como observado nos capítulos anteriores, podemos constatar a resistência dos Empregados aos mandos da Rainha, na cena em que esta passa por procedimentos estéticos, e as empregadas demonstram satisfação no uso dos métodos que lhe causam sofrimento e dor.

- Sabe por que eu continuo trabalhando para essa Rainha cruel durante todos esses anos? Eu trabalho porque sei que um dia você recuperará o seu reino e eu quero estar aqui quando isso acontecer. (Empregada)

Nesse caso, entendemos que a sua ‘obediência’ é justificada pelo compromisso com um ideal de *liberdade*. Pois, apesar de temer a Rainha má, a empregada investiu na possibilidade de Branca recuperar o poder. Confirmou, assim, a sua *resistência* pela vontade de estar presente quando a majestade perdesse o título de Rainha. Estimulou, então, Branca, enquanto sujeito, a se deslocar da posição de subserviência e ir em busca da (re)conquista do reino.

O povo, por seu turno, demonstra uma submissão maior que a dos Empregados, por não ter conhecimento *da verdade*, em relação aos medos inculcados pela Rainha. Na cena ocorrida aos 20min50s do filme, comprovamos a manipulação da madrasta, a partir do poder instituído a ela, em relação ao povo, no que diz respeito à tentativa abusiva de cobrança de impostos. Observemos as falas a seguir:

- Como pagará as despesas da festa? É triste dizer isso, mas está falida minha Rainha. (Brighton – empregado de confiança da Rainha)  
- Então, vá cobrar mais impostos! (Rainha)  
- (Risos sem graça) Majestade, eu não sei qual foi a última vez que estive no vilarejo, mas o povo está faminto! (Brighton)  
- Você não tem imaginação? É só dizer ao povo, aos plebeus que pão é carne, o pouco é muito e blá, blá, blá. O povo adora uma boa metáfora. É só dizer isso. (Rainha)

Após essa conversa, Brighton foi ao vilarejo tentando cumprir as ordens da Rainha. No entanto, Branca de Neve já se encontrava lá, assustada com o que via. Ruas e casas cobertas de neve, não havia marcas de existência de vida vegetal, as pessoas estavam mal vestidas e assumiam um comportamento de mendigos, pedindo ajuda e comida. Nesse caso, como afirmado anteriormente, *Branca*, então, aceitou o desafio: saiu do castelo, verificou o estado de miséria da população, começou a participar do reino, a *cuidar de si*. E, como bem explicita Muchail (2004, p. 09) sobre o significado do *cuidado de si*, para Foucault: “[...] para ter acesso à verdade, o sujeito tem de *olhar* para si mesmo de modo a *modificar-se*, *converter-se*, *alterar seu próprio ser*” (*grifos da autora*). A princesa, então, tentou modificar-se ao presenciar a inexplicável cobrança de impostos (22min15s):

(Brighton coloca um aviso em um quadro de notificações da praça pública sobre a cobrança de impostos).  
- Mais impostos? (Representante do povo)  
- Que bom você sabe ler! Eles devem ser cobrados com certa frequência. (Brighton – assumindo um tom e um posicionamento mais autoritário)

- O que ela está fazendo com nosso dinheiro? (alguém do povo)
- Protegendo vocês! (Brighton)
- De quê? (alguém do povo)
- Devo lembrar a vocês dos ataques brutais que estamos sofrendo? (Brighton)
- Ele deve estar falando... (alguém do povo)
- Da fera! (Brighton – neste momento todos se comportam demonstrando muito medo, e o personagem continua sua fala intensificando o medo no povo)
- Sim, o mal está por toda a parte da floresta sombria. E é mais feroz do que podem imaginar. Só não apareceu por aqui ainda porque seus impostos são bem usados. Voltarei amanhã para recolher. (Brighton)

Percebemos a efetivação do poder, a partir da posição que o sujeito (Brighton / Rainha) ocupa. A criação do poder em relação ao outro, transformando-o em um corpo dócil, está nas relações hierárquicas e na construção dos saberes. O povo mantém-se obediente e disciplinado por causa do medo criado a partir da existência de uma *fera*. Consideramos que essa *fera* figurativiza o terror, tão presente nas vidas das pessoas, na atualidade. A *fera* figurativiza ainda *o medo à violência*. Por conta disso, mesmo nos dias atuais, os indivíduos pagam por proteção, seja trancafiando-se em condomínios, seja mantendo uma indústria de proteção à violência. Enfim, o medo *traz* o lucro para certos setores da sociedade, assim como o medo da *fera* rendia mais impostos à Rainha, no filme em análise. Nesse caso, o medo levava o povo a um estado de total subserviência aos mandos da Rainha, em troca de uma ‘garantia’ de proteção. Havia, portanto, *uma política do medo*, nos termos de Foucault (2012a). Essa *política do medo* está igualmente presente no discurso religioso, a partir da crença de que *Deus protege os mansos, os justos, os obedientes*<sup>41</sup>. Com efeito, somente eles (mansos, justos, obedientes herdarão o reino dos céus).

E, quando Branca lutou contra a *fera* para não só se proteger, mas também os Anões e o próprio reino, ela, enquanto sujeito, opôs-se ao *sistema de terror* ora implantado pela Rainha; desobedeceu à *ordem dos fatos; cuidou de si*, do outro, nos termos de Foucault (2012a), conforme Muchail (2004). (Re)Descobriu *outras verdades* que a levaram a *outros* caminhos. Até então, a Rainha má mantinha o povo obediente ao sistema de cobrança de impostos, criado por ela e sustentado pelo seu Braço Direito. Ao mesmo tempo, ao ir de encontro aos mandos da madrasta, Branca, por defender o seu povo, tornou-se *boa, justa* e, conforme a *verdade bíblica*<sup>42</sup>, *herdaria o Reino dos céus*.

---

<sup>41</sup> “Todo aquele que desobedecer a um desses mandamentos, ainda que dos menores, e ensinar os outros a fazerem o mesmo, será chamado menor no Reino dos céus; mas todo aquele que praticar e ensinar estes mandamentos será chamado grande no Reino dos céus”. (Mateus 5:19, em [http://www.bibliaon.com/mateus\\_5/](http://www.bibliaon.com/mateus_5/), acessado em 05/8/15, às 18h49min)

<sup>42</sup> “Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, pois serão satisfeitos”. (Mateus 5:6, em [http://www.bibliaon.com/mateus\\_5/](http://www.bibliaon.com/mateus_5/), acessado em 05/8/15, às 18h59min).

No conto, entretanto, não se evidencia essa relação. Como afirmado, o foco do conto está na relação da beleza física, na padronização estética. Mas podemos constatar uma relação sub-reptícia de *obediência* no comportamento dos Anões. Entendemos que eles são obedientes ao sistema, na medida em que são trabalhadores com características aceitas socialmente. A descrição de sua rotina do trabalho também pode ser relacionada aos postulados de Foucault (2012a) acerca da punição, sob a forma de controle do tempo. Para esse filósofo, a “Sociedade Disciplinar”, implantada a partir dos séculos XVII e XVIII, consistiu em um sistema de controle social através de várias técnicas, dentre elas, o controle do tempo e do espaço. O tempo, a partir de então, passou a ser administrado para punir. Trabalhar, acordar cedo, ter horário para dormir e fazer as refeições, estudar. Ao contrário do que acontece no conto, no filme, os Anões deixam de ser trabalhadores e passam a ocupar a posição de ladrões, agentes de contravenção, desobedientes ao sistema, por isso são punidos por esse mesmo sistema; são expulsos do vilarejo e vão morar distante da cidade, fora do convívio social. Entretanto, no final, assumem uma posição de heróis, por terem ajudado a princesa a se salvar e a salvar o reino. Há, de igual forma, um deslocamento da posição de sujeito, no filme, em comparação com o conto.

No que concerne ainda ao controle do tempo dos Empregados, com afirmado no Capítulo II, ele pode ser verificado, no início do filme, quando a Rainha assume a posição de narradora da história. Nesse sentido, inicialmente, a história é contada sob o seu ponto de vista. Consequentemente, a sua opinião sobre os Empregados do reino emerge na seguinte observação: “Parece que ninguém trabalhava. Todos viviam cantando e dançando o dia todo e a noite toda!” (1min16s). Essa afirmação remonta à época em que o Rei governava, e o reino era feliz, todos cantavam e dançavam, não dispunham de um tempo fracionado em ações preestabelecidas. Inferimos a partir da ressalva da Rainha que sua posição de majestade e detentora de poder a fez estabelecer rotinas, a partir das quais pudesse manter seus subalternos controlados, úteis à produção. Essa maneira de se controlar permitia uma facilidade maior no ato de punir. Entretanto, reconhecemos que o controle do tempo, do espaço, dos corpos não está restrito apenas às posições de mando, ao contrário disso, esse poder é tentacular, está em todas as relações. Como bem advoga Foucault (2012a), esse controle do tempo, dos corpos evidencia uma *tecnologia política do corpo*. Esta, por sua vez, é difusa e, consequentemente, impossível de ser localizada em uma instituição, em um aparelho do Estado. Trata-se, na verdade, de uma *microfísica do poder*, encontrada nas

instituições, por isso a estamos relacionando ao discurso institucional. Consoante Foucault (2012a, p. 29):

[...] temos em suma que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é ‘privilegio’ adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados.

Foucault (2012a) acrescenta ainda que esse “novo” modo de punir surgiu, no início do século XIX<sup>43</sup>, como uma economia de castigo. O tempo bem administrado para a movimentação da *economia* e *docilidade* do corpo seria o ideal a ser trabalhado pelas instituições; tanto nas escolas, como nas fábricas, nos hospitais, quem transgredisse os padrões seria punido ou diagnosticado louco. A partir dessa datação do *novo modelo de disciplinarizar os corpos*, entendemos que, de certa maneira, os contos dos irmãos *Grimm* colaboram com esse processo disciplinarizador, haja vista o efeito moralizador provocado por cada um deles.

Haja vista o efeito moralizador dos contos de fada, há uma necessidade de uma sanção no seu final: o herói / a heroína é bem-sucedido/a (feliz para sempre); o vilão recebe a sua pena. Esta pena é uma resposta às expectativas sociais (BAKHTIN, 1997), tal como no caso da punição do criminoso, do delinquente (FOUCAULT, 2012a). O lucro sobre o corpo do vilão é o sentido do próprio conto, a sua divulgação, a *reatualização* dos valores de punição, de castigo. As personagens antagonistas podem apresentar qualquer comportamento, mas, no final das narrativas canônicas (no caso dos contos de Grimm), geralmente são punidas, representadas por um final trágico condizente com o nível de “maldade” praticada. Em se tratando dos objetos em análise, no conto, a Rainha é punida com a morte, no final da história; no filme, a punição da madrasta vem com a perda da beleza, das riquezas, do poder. Eis os finais das nossas histórias:

---

<sup>43</sup> É importante ressaltar que o conto dos irmãos *Grimm* teve sua versão escrita neste mesmo século. É também o momento histórico importante do povo alemão e da confirmação do nacionalismo. Assim, “Segundo Smith (1991), a ideia nacionalista, como movimento, foi introduzida por Montesquieu, Rousseau, Herder e Fichte, nos séculos XVIII e XIX, tendo uma matriz cultural de dupla origem, iluminista e romântica, e que originou dois padrões – o neoclássico e o medievalista – os quais, por seu turno, espelham as duas vias étnicas das quais emergiram os dois conceitos de nação. [...] Hermet (1996) anota, também, que, na Idade Média, a existência de ressentimentos nas camadas populares contra invasores estrangeiros ou devido à subjugação a autoridades políticas estranhas, conduziu ao desencadeamento das primeiras reações nacionalistas.” <http://www.ipv.pt/millennium/Millennium36/7.pdf> – p. 3. Acesso às 16h, do dia 27/07/2015.

COMPARAÇÃO/CONTRASTE DA SANÇÃO <sup>44</sup>	
CONTO	FILME
<p>Branca de Neve se apaixonou pelo Príncipe e foi com ele. Começaram logo os preparativos para uma festa maravilhosa de casamento.</p> <p>A madrasta malvada de Branca de Neve também foi convidada. Depois de se arrumar toda, com suas roupas mais bonitas, foi para a frente do espelho e perguntou:</p> <p>- Espelho, espelho, vem já e me diz, quem é a mais linda de todo o país?</p> <p>O espelho respondeu:</p> <p>- Senhora Rainha, tu és a mais linda que está aqui, mas a jovem rainha é mil vezes mais linda que todas as lindas que há por aí.</p> <p>Ouvindo isso, <u>a malvada xingou e amaldiçoou</u>. Ficou tão horrorizada que não sabia o que fazer. Primeiro não queria ir ao casamento, <u>mas não podia resistir à curiosidade de ver a jovem rainha</u>. No momento em que entrou no salão, reconheceu Branca de Neve e ficou tão apavorada que nem conseguiu se mexer.</p> <p>Mas já tinham mandado botar dois <u>sapatinhos de ferro na brasa</u>. Alguém os tirou de lá com umas tenazes e os pôs diante dela, que <u>foi obrigada a calçar os sapatinhos em brasa e dançar até cair morta</u>.</p>	<p>Após receber os votos de felicidades do povo, uma senhora se aproxima de Branca de Neve e diz:</p> <p>- Seria uma honra sem igual se aceitasse este presente modesto pelo seu casamento.</p> <p>Ela oferece uma maçã vermelha à princesa que agradece:</p> <p>- Ah, é muita gentileza sua.</p> <p>- Basta uma mordida! – diz a senhora.</p> <p>Branca de Neve se posiciona para morder a maçã e a senhora complementa:</p> <p>- Para dar sorte a mais bela de todas.</p> <p>A princesa fica atenta àquelas palavras e desiste de morder a fruta. Pega a adaga que ganhou do pai, retira uma fatia e a oferece para a velhinha:</p> <p>- Primeiro as mais velhas!</p> <p>E repete a frase que ouviu da Rainha quando <u>ela ainda estava no trono</u> provando que sabia se tratar da madrasta disfarçada:</p> <p>- É importante saber quando foi derrotada, é sim!</p> <p>A Rainha, <u>com a aparência de uma velha</u>, pega, então, o pedaço da maçã e o come. O <u>espelho mágico se quebra</u>. Com isso, todo o reino volta a ser verde, florido, todos voltam a cantar e dançar, concretizando o final feliz.</p>
PUNIÇÃO: MORTE	PUNIÇÃO: PERDA DA BELEZA E PODER

Foucault (2012a) argumenta ainda que a ilusão de que a penalidade é apenas uma maneira de reprimir delitos foi abandonada. Passa a ser importante mostrar que as medidas punitivas estão ligadas a efeitos positivos e úteis. Mesmo com diversos mecanismos punitivos, os sistemas foram recolocados em uma certa “economia política” do corpo, por mais que não se faça o uso de castigos violentos ou cruéis, o corpo sempre é o foco central da punição, a sua força, a sua utilidade e docilidade, sua repartição, sua submissão. Mas o corpo também está diretamente ligado a um campo político, tal como nos ensina Foucault (2012a, p. 28): “[...] as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o suplicam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”. Trata-se de um investimento político do corpo, ligado a sua utilização

<sup>44</sup> Entendemos por *sanção* quando o sujeito é recompensado ou punido, no final das narrações canônicas.

econômica. O corpo é investido como força de produção pelas relações de dominação e de poder. Conforme Foucault (2012a, p. 29):

[...] em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso.

Essa sujeição pode ser feita de diversas formas, não apenas por meio da ideologia ou da violência. Nessa perspectiva, pode haver um “saber” do corpo. Não se trata de uma ciência voltada para o seu funcionamento, mas de um controle e um saber que, segundo Foucault (2012a), poderia ser chamado de *tecnologia política do corpo*.

Essa *tecnologia* disciplinariza os sujeitos não só para uma atitude produtiva, no sentido do trabalho, do capital, como também os coloca dentro de uma relação de *bondade/maldade*, interferindo nos seus comportamentos, na construção de seus valores. Dessa relação, emerge o discurso religioso, segundo o qual *os justos herdarão o Reino dos céus*; os maus, injustos, com efeito, serão penalizados, irão para o fogo do inferno<sup>45</sup>. E, tanto no conto como no filme, há a reprodução desse discurso. Com efeito, as/os personagens/enunciadores das obras são representantes do “bem” e do “mal”. As roupas, a posição social, o tom de voz, a linguagem, a forma de olhar, são todas características da padronização de comportamentos *do bem e do mal*. Branca de Neve, o Príncipe Encantado, os Anões, o povo, de maneira geral, são as/os personagens/enunciadores representantes do “bem”. A Rainha má, seus vassalos e toda a rede de antagonistas da história representam o “mal”. O que há em comum nesse processo de caracterização são as relações de poder sendo instauradas.

Revel (2005), em estudo acerca dos conceitos essenciais na obra de Foucault, apresenta o poder como “relações de poder” de uns sobre os outros, independente de posição social, como afirmado anteriormente. Como o poder, consoante Foucault, é tentacular, tal perspectiva implica em efeitos múltiplos, compreendidos fora de um campo tradicionalmente identificado pela análise filosófica como campo de poder. Ainda conforme Revel, Foucault defendia o poder como sendo uma genealogia indissociável de uma história

---

<sup>45</sup> "Vocês ouviram o que foi dito aos seus antepassados: 'Não matarás', e 'quem matar estará sujeito a julgamento'". (Mateus, 5:21)

“Mas eu digo a vocês que qualquer que se irar contra seu irmão estará sujeito a julgamento. Também, qualquer que disser a seu irmão: 'Racá', será levado ao tribunal. E qualquer que disser: 'Louco!', corre o risco de ir para o fogo do inferno”. (Mateus, 5:22). [http://www.bibliaon.com/mateus\\_5/](http://www.bibliaon.com/mateus_5/), (acessado em 05/8/15, às 20h15min).

da subjetividade, trata-o como um ato. Ainda segundo Revel (2005, p. 67), o poder é uma questão assim tratada:

[...] se o poder não existe senão em ato, então é a questão do ‘como’ que ele retorna para analisar suas modalidades de exercício, isto é, tanto à emergência histórica de seus modos de aplicação, quanto aos instrumentos que ele se dá, os campos onde ele intervém, a rede que ele desenha, e os efeitos que ele implica numa época dada. Em nenhum caso, trata-se, por consequência, de descrever um princípio de poder primeiro e fundamental, mas um agenciamento no qual se cruzam as práticas, os saberes e as instituições, e no qual o tipo de objetivo perseguido não se reduz somente à dominação, pois não pertence a ninguém e varia ele mesmo na história.

Como mencionado anteriormente, ao discurso religioso subjazem poderes, autorizados socialmente, que determinam posições, produções, alianças, relações de sexualidade, construção de famílias. Nos contos de fada, esse poder relaciona-se ao seu final moralizador. O castigo volta-se para a alma. No caso do conto, isso é traduzido em termos da vigilância da alma. Toda a batalha entre o *bem* e o *mal*, a vitória do *bem* em relação ao *mal* constituem lições moralizadoras, a fim de ‘educar’ o outro. Isso atua “[...] profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições” (FOUCAULT, 2012a, p. 18).

No entanto, como afirmado anteriormente, essas medidas punitivas, consoante Foucault (2012a), não apenas possuem efeitos negativos. O discurso moralizador dos contos de fada é um “efeito útil e positivo”, haja vista a possibilidade de inculcação do respeito ao outro. É estabelecida a relação utilidade-docilidade do outro. Assim, como mencionado, os sistemas punitivos são colocados em uma “economia política” do corpo. A importância desse investimento político ligado a sua utilização econômica está na sua ligação com o discurso religioso, atrelado, por sua vez, ao discurso capitalista, já que há uma necessidade de tornar o outro útil. Foucault (2012a) afirma que só se pode tornar um corpo em força útil se ele for ao mesmo tempo produtivo e submisso. Neste caso, percebemos o quão o discurso religioso está correlacionado ao discurso capitalista. Abaixo estudamos esse discurso nos nossos objetos.

### 3.1.2 Discurso narcisista, do capital

Na mitologia greco-romana “Narciso” ou “O auto-Admirador”, era um herói do território de Téspias, Beócia, famoso pela sua beleza e orgulho. Para os gregos, Narciso



simbolizava a vaidade, embevecimento e insensibilidade, já que era indiferente aos afetos de Eco, ninfa bela e graciosa, tão jovem quanto Narciso, que o amava, em vão. A beleza de Narciso era tão incomparável que ele embevecido, pensava que era semelhante a um deus. Como resultado disso, Narciso rejeitou a afeição de Eco até que esta, desesperada, para dar uma lição ao rapaz frívolo, solicitou à deusa Nemeses uma punição para tamanha insensibilidade. A deusa condenou Narciso a apaixonar-se pelo seu próprio reflexo na lagoa de Eco. Encantado pela sua própria beleza, Narciso deitou-se nas margens do rio e se afogou olhando-se na água, admirando sua própria beleza. Mas, quando foram buscar o corpo, apenas encontraram uma flor no seu lugar: a flor chamada narciso<sup>46</sup>.

Entendemos que essa mitologia produz alguns saberes vastamente circulados: o primeiro e mais evidente diz respeito ao *pecado da vaidade*, um dos *sete pecados capitais* e, portanto, passível de punição; o segundo, ao fato de a beleza de um ser humano não poder ser comparada a de um deus, ratificando o distanciamento entre o homem e a divindade; o terceiro aponta para a futilidade relacionada ao *espelhamento de si mesmo*, mesmo quando consiste no reflexo da água. Esse reflexo, por sua vez, é *reatualizado* no filme examinado, uma vez que o *Espelho* está relacionado à água. Apesar desses *ensinamentos*, a sociedade atual cultua a prática narcisista, na medida em que idolatra a relação com o corpo, com o embelezamento. As fotos de *self*, publicadas em redes sociais, exemplificam essa sociedade narcisista. Nesse caso, a própria fotografia reflete a imagem de si, consiste, portanto, no espelho.

Essa relação com o *espelho* pode ser encontrada também na literatura brasileira, no conto intitulado *O Espelho*, de Machado de Assis<sup>47</sup>, “[...] uma crítica ao materialismo e aos cultos vazios da sociedade do século XIX<sup>48</sup>”. Assim como a mitologia grega, Machado de Assis, os irmãos *Grimm* tratam da estreita relação do homem com a beleza exterior, com o corpo. O conto em estudo, por sua vez, apresenta como foco o *status* de maior beleza, tão desejado pela Rainha. A trama segue todo o seu percurso pautado neste ideal físico, confirmado pelo Espelho mágico. Mas, em ambas as materialidades (a escrita e a fílmica), a princesa *branca como a neve* é a vencedora dessa luta entre *a mais bela, a melhor* (bondade *versus* maldade). Nesse contexto, percebemos a personificação do ideal *nacionalista* dos

---

<sup>46</sup> <http://www.fabulasecontos.com.br/?pg=descricao&id=293>. Acesso às 11h, do dia 02/08/2015.

<sup>47</sup> ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar 1994. v. II. (*O espelho*): [http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/O\\_espelho\\_de\\_machado\\_de\\_assis.pdf](http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/O_espelho_de_machado_de_assis.pdf). Acessado às 11h16min, do dia 12/08/2015.

<sup>48</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Espelho\\_%28conto%29](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Espelho_%28conto%29) (acessado às 11h26min, no dia 12/8/2015).

irmãos *Grimm*, relacionado à sobreposição do *branco*, em relação aos outros. Branca de Neve não é, enfim, apenas *branca*, mas o símbolo de maior beleza, de bondade.

O culto à beleza é tão enfatizado no conto que os outros personagens perdem espaço. O conto é estruturado na relação Rainha-Branca de Neve, a que almeja ser a mais bela *versus* a mais bela. No filme (2012), a beleza é cultuada na forma de manutenção, principalmente através da magia negra e procedimentos estéticos. Não há rivalidade nítida de beleza. O filme acaba trazendo uma nova *visão da beleza* através de uma “competição” capitalista, na qual quem tem mais recursos mantém-se sempre belo. Com isso, a indústria cosmética ganha destaque, as academias de atividade física, a indústria de alimentos, a indústria de suplementos alimentares e todo o círculo que se volta para perpetuar a beleza.

Sabemos ainda que a sociedade capitalista investe muito na indústria da beleza e dos bens de consumo. Observamos essa relação no conto e no filme, principalmente, na composição da riqueza da realeza. Um discurso de autoridade determina o discurso do capital. No conto dos irmãos *Grimm*, entretanto, não se evidencia a importância de uma sociedade capitalista como no filme. Neste, desde o início da trama, é colocada a importância de um casamento econômico, no qual as escolhas do/a pretendente são pautadas em suas riquezas. A depender da posição social que o sujeito ocupa, o casamento deve acrescentar bens e aumentar *status*, caso contrário, é tido como “casamento ruim”.

Além disso, o capitalismo é comprovado, a partir da apresentação dos grandes bailes e festas proporcionados pela realeza. No filme *Espelho, espelho meu*, o baile oferecido pela Rainha e o seu casamento com o Príncipe marcam a comprovação do discurso do capital. No conto, só aparece uma citação no momento em que o casamento real de Branca de Neve e o Príncipe encantado é mencionado: “Começaram logo os preparativos para uma feita maravilhosa de casamento”.

No conto, a Rainha utiliza o espelho para lhe perguntar quem é a mais bela de todo o reino. O *Espelho*, então, constitui um personagem/enunciador, na medida em que assume um lugar, a partir do qual tudo vê. Ele é, de certa forma, *onisciente*, capaz de dar a localização de Branca de Neve, de afirmar quem era *a mais bela do reino*. Já em *Espelho, espelho meu*, a madrasta utiliza-o como “conselheiro” e, em uma conversa com seu Espelho mágico, demonstra que a sua preocupação não é a de *ser a mais bela*, mas sim de permanecer *sempre bela* (15min). É a tentativa de perpetuação da juventude, e a consequente imortalidade do ser humano:

- Viu a petulância do Barão? Ele acha mesmo que eu aceitaria me casar com ele? Uma mulher tem princípios e uma mulher do meu nível tem princípios muito mais elevados! (Rainha)
- Interessante! (Espelho)
- O quê? (Rainha)
- Sua resposta à proposta dele. (Espelho)
- O que quer dizer com isso? (Rainha)
- Considere as opções. (Espelho)
- Bom, essa opção tem pouco cabelo, fede mais que ovo podre e vai me fazer passar vergonha. (Rainha)
- Passou muito tempo nutrindo a sua vaidade, não tem condição de recusar. (Espelho)
- Então, porque não estala os seus dedos e me dá o seu barril de ouro? (Rainha)
- Todos têm magia dentro de si, mas poucos sabem usar a magia com sabedoria. Confie em mim, afinal eu sou apenas um reflexo seu. Bom, não exatamente um reflexo. Eu não tenho rugas. (Espelho)
- Rainha com cara de espanto, responde:
- Não são rugas, são só marquinhas. (Rainha).
- Como queira. (Espelho)
- O que você sugere? (Rainha)
- Sugiro que você se case com um homem rico e rápido, porque um dia desses você me perguntará quem é a mais bela de todas e não gostará da resposta (Espelho).

Ao diálogo acima transcrito subjaz um discurso narcisista, um discurso capitalista. O casamento passa a ser uma instituição comercial, o interesse maior está na união de bens e valores, como discutido no item anterior. A relação do *'felizes para sempre'* através de um casamento aceito pela relação de *amor verdadeiro* é desconstruída pela relação capitalista. Entretanto, não podemos desconsiderar que essa relação também está pautada no poder adquirido por meio do dinheiro. No conto e no filme (mais evidente no filme), a supremacia da realeza se dá através dos grandes bailes e festas proporcionados pela Rainha e/ou Rei, pela diferença de rotina entre o povo, os Empregados e Rainha/Rei/princesa, pela pobreza dos Anões e estigmatização social dos Empregados, do povo em geral.

A corporificação dos padrões de beleza também é observada na escolha dos/as atores/atrizes, como mencionado anteriormente. Todos são representantes da beleza no mundo do cinema. De igual forma, a escolha do figurino nos remete à construção de padrões estéticos específicos de uma determinada classe social, neste caso, a realeza. Esse figurino não está ao alcance, portanto, de classes subalternas, reiterando a ideologia capitalista de diferenças de classes sociais. Ao contrário da realeza, os Empregados são caracterizados pela escolha de figurino característico dessa classe social. Nesse sentido, as classes sociais são *espelhadas* no filme pela escolha das vestimentas e na escolha dos/as atores/atrizes representantes dessas classes.

Finalmente, é perceptível a punição da Rainha, por ir em busca da *eternização da juventude*, ratificando o discurso religioso, segundo o qual a vaidade é um *pecado capital*.

Reconhecemos ainda, como mencionado no início deste item, que há uma remissão ao discurso mítico, a partir do qual *aprendemos* que o *vaidoso* é punido com a *morte*, *imerso em sua própria beleza*. Mas, ao mesmo tempo, há a perpetuação do discurso da riqueza, do maravilhoso mundo dos castelos. E, por o cinema ter surgido no bojo da ascensão da sociedade burguesa, entendemos que ao discurso fílmico subjaz um discurso capitalista, proporcionando ao interlocutor uma imagem de realidade. Reiteramos a argumentação de Kristeva (1986, p. 436), segundo a qual:

O cinema não copia de um modo ‘objetivo’, naturalista ou contínuo uma realidade que lhe é proposta: corta sequências, isola planos, e recombina-os através de uma nova montagem. O cinema não reproduz coisas; manipula-as, organiza-as, estrutura-as. E só na nova estrutura obtida pela montagem dos elementos é que estes ganham um sentido.

Em seguida, damos continuidade a nossas análises, caracterizando cada personagem/enunciador que compõe o conto e o filme. Repetimos, mais uma vez, que, ao colocarmos a relação personagem/enunciador, estamos trabalhando na perspectiva da **posição** (imaginária) que esses sujeitos assumem no conto/filme. Entendemos que o sujeito enuncia de um lugar social (FD), de uma posição (imaginária).

### 3.2 Personagens/enunciadores

#### 3.2.1 Branca de Neve



**Figura 15** – Branca de Neve (filme)

A personagem de Branca de Neve é caracterizada, *a priori*, por sua beleza, *cor da pele* inocência. É vista, no conto, como uma garota frágil, ingênua, doce, virgem indefesa. No filme, porém, ela aparece como uma garota não tão frágil, nem tão ingênua, doce, virgem, corajosa e sagaz, mas perpetua a beleza e a cor da pele. Podemos ainda observar que Branca de Neve, nas duas materialidades em análise, adota um comportamento puritano, o

ideal de garota para conseguir um bom casamento, reproduzindo o discurso religioso/pedagógico, analisado acima. A diferença fundamental é que, na versão fílmica, a princesa assume alguns comportamentos atribuídos à mulher atual (antes considerados masculinos), como, por exemplo, lutar com espada, aplicar golpes marciais, conviver com homens (os sete *Anões*), enfrentar a *fera* tão temida por todos. E, na medida em que assume tais comportamentos, ela (enquanto sujeito) ocupa a posição de lutadora, condizente com o papel da mulher na sociedade do século XXI, como já mencionado anteriormente. É a personagem principal que assume a posição do “bem”, a pessoa de caráter indubitável e possuidora do senso de justiça. Algumas dessas características a tornam, na perspectiva de Foucault (2012a), o ideal de corpo dócil. Em contrapartida, no filme, ela figurativiza também o poder de *resistência* aos mandos da Rainha má.

Afora esses aspectos, o fato de a personagem ser *branca da cor da neve* pode se configurar como uma confirmação da construção do ideal de uma *raça* alemã *pura*, como já mencionado. O povo alemão passava, no século XIX, por um processo consolidação de uma *raça* supostamente *pura*, denominada *raça ariana*. Era constituída apenas por indivíduos altos, fortes, claros e inteligentes, representando, assim, de acordo com critérios arbitrários, uma *raça* superior às demais<sup>49</sup>. Inferimos ainda que a caracterização da cor da pele de Branca de Neve pode ter sido *escolhida* pelos irmãos *Grimm*, inspirados na história de uma princesa alemã, do século XVI, chamada Margarete von Waldeck. Esta princesa era famosa por sua beleza e possuía uma madrasta, Katharina von Hatzfeld. O futuro Rei da Espanha, Felipe II, decidiu, então, casar-se com Margarete, mas não conseguiu concretizar esse casamento porque Margarete morreu envenenada. Entretanto, não foi a madrasta quem a assassinou, tal como ocorrido no conto em análise. Existem algumas teorias da conspiração que dizem que não era bom para o governo de Felipe um casamento com uma jovem alemã, por isso há a crença de que os espanhóis a envenenaram<sup>50</sup>. A criação da/o personagem/enunciador Branca de Neve pode consistir em uma remissão à história da princesa envenenada.

---

<sup>49</sup> Em meados do século XIX, o diplomata e escritor francês conde de Gobineau propôs o conceito de "raça ariana", defendendo a superioridade dos brancos sobre negros, amarelos e semitas. Gobineau classificava como "arianos" os povos nórdicos e germânicos que, para ele, representavam o ápice da civilização, sendo responsáveis por todo o progresso da humanidade ao longo da história. As ideias do conde francês tiveram aceitação na Europa da época, em especial entre intelectuais alemães. Na Alemanha do século XX, o conceito foi assimilado pelo Partido Nazista e por seu líder Adolf Hitler, servindo de base para a política de extermínio de judeus e de outros "povos considerados não-arianos". No século XIX, acreditava-se que os seres humanos poderiam ser classificados em raças, de acordo com sua característica física. <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-e-a-raca-ariana>. Acesso em 08/08/2015, às 10h.

<sup>50</sup> <http://www.estejali.com/2013/09/a-verdade-sobre-os-contos-branca-de-neve.html>. Acesso em 08/08/2015, às 23h.

Concluindo: se, no conto “*Branca de Neve e os sete Anões*”, *Branca* é exemplo do corpo dócil, obediente às normas sociais e religiosas; no filme “*Espelho, espelho meu*”, há um *contraste* com esse padrão. Como mencionado no primeiro item dessas análises, constatamos que *Branca de Neve*, no filme, figurativiza também a *resistência ao poder*, levando-nos a crer que, mesmo a partir de uma posição de subjugo, tal como ela ocupava em relação à Rainha Má, pode ir de encontro aos mandos de sua madrasta. Reconhecemos que há, então, para o sujeito, a expressão de liberdade de *deslocamento* de uma posição à outra. Essa liberdade está inerente às relações de poder, tal como defende Foucault, em sua obra. Como nos ensina Revel (2005, p. 76), acerca da relação de poder (na obra de Foucault):

[...] não somente o poder, ao produzir efeitos de verdade, é positivo, mas as relações de poder somente estão por toda parte porque por toda parte os indivíduos são livres. Não é, portanto, fundamentalmente contra o poder que nascem as lutas, mas contra certos efeitos de poder, contra certos estados de dominação, num espaço que foi, paradoxalmente, aberto pelas relações de poder. E inversamente: se não houvesse resistência, não haveria efeitos de poder, mas simplesmente problemas de obediência.

E, ao mesmo tempo em que há um deslocamento do sujeito *Branca*, quanto à obediência/desobediência ao poder, relacionado à Rainha, observamos a perpetuação da obediência ao discurso religioso/pedagógico, no que concerne à perpetuação do casamento, do ideal de *bondade*. Há também a manutenção de um discurso de sobreposição de um ser humano sobre o outro, no caso particular da provável remissão à *raça ariana*, pois Branca de Neve personifica esse ideal. A/O personagem/enunciador apresenta, então, apenas certa *resistência* ao poder.

A seguir, fazemos a análise da Rainha má.

### 3.2.2 A Rainha madrasta



**Figura 16** – Rainha má (filme)

Inicialmente, observamos que essa/e personagem/enunciador não é nomeada/o, tanto no conto como no filme, apenas é tratada/o como *Rainha*. A essa não identificação do nome subjaz uma verossimilhança com muitas rainhas, cujas qualidades são as mesmas: a maldade, a ambição. A Rainha assume, assim, o papel de vilania. É dotada de todas as características possíveis para se contrapor à Branca de Neve. É a representante do “mal”, da exploração, da injustiça e egoísmo. Apesar de ser possuidora de uma beleza admirável, não é satisfeita por não ser *a mais bela* de todas as outras mulheres do reino. A sua maldade é sempre reafirmada por uma ligação direta com a *magia negra*. Há, quanto a esse aspecto, uma remissão ao discurso religioso, segundo o qual a *magia* refere-se às forças demoníacas<sup>51</sup>. E, na medida em que esse discurso é *reatualizado*, entendemos que não há apenas a consolidação de tal religião, mas do desprestígio das outras que se contrapõem às crenças cristãs, excluindo os possíveis seguidores destas e mantendo o poder daquela. Ademais, nos termos de Foucault (2012a), a madrasta má, através do seu poder, é responsável pela domesticação dos corpos de Branca de Neve, de todos os seus servos e de todo o reino. Esse poder é exercido através da política do medo, da punição, da exploração econômica.

É importante destacarmos ainda a obsessão da Rainha, nas duas materialidades investigadas, pela manutenção da juventude, a imortalidade do ser. Isso nos remete às pessoas (homens/mulheres) que se submetem a procedimentos cirúrgicos, na tentativa de eliminarem as marcas da passagem do tempo. Muitas arriscam suas vidas, apenas para se submeterem ao padrão estético do momento ou apagarem rugas provenientes da idade.

---

<sup>51</sup> Referimo-nos aqui a discussões ocorridas em filmes, tais como “Giordano Bruno”, “O Nome da Rosa”.

Como observado no item 3.1.2, essa relação com a beleza e com os tratamentos consequentes dessa relação reproduzem um discurso capitalista, capaz de perpetuar a necessidade de embelezamento do ser. A Rainha má representa, assim, a personagem que luta pelo corpo e rosto bonitos. Utiliza-se, então, de rituais de magia negra e/ou feitiços para permanecer sempre bela, a mais bela do seu reino. No entanto, o Espelho, na versão fílmica, alerta-a sobre o custo da utilização da magia<sup>52</sup>. Nesse sentido, no filme, compreendemos que a magia pode simbolizar ou os tratamentos estéticos de alto risco para a vida ou as atitudes nocivas, mantenedoras do poder.

A beleza da madrasta, tanto no conto quanto no filme, ainda é determinante para a escolha da nova Rainha pelo Rei. No filme (2012), a Rainha casa-se várias vezes, e, como conselho dado pelo Espelho mágico, precisa casar-se com um homem rico para “salvar” seu reino da falência, consequentemente, sua juventude física é extremamente importante para esse feito. Assim, a priorização da estética vai além de sentir-se bem com o que o espelho reflete, considerando a relação do eu e do outro, segundo Bakhtin (1997). A beleza é responsável também pela possibilidade de efetuar casamentos comerciais, que lhe proporcionarão uma vida econômica confortável, na perspectiva capitalista. Por fim, a própria imagem da Rainha é responsável por designar o padrão de beleza, sugerido pela sociedade. No conto, em contrapartida, constatamos a beleza sendo confirmada pela versão masculina que se materializa no Espelho.

Nesses termos, a perda da beleza aparece, no filme *Espelho, espelho meu*, como uma forma de punição à Rainha pela quebra da maldição, efetuada por *Branca de Neve*. A madrasta, para se conservar bela, precisa manter o Rei sob o jugo de um feitiço, a partir do qual o transformou em fera. Essa transformação o levou a adotar comportamentos maldosos, impositivos, abusivos, o símbolo do medo. Este, por sua vez, era o sustentáculo da relação de exploração econômica, sob a qual a Rainha mantinha o seu povo. E, quando a maldição é quebrada, a punição dada à Rainha é a perda de sua beleza e juventude.

Em resumo, entendemos que a Rainha figurativiza o *poder*, expressado sob a sua forma negativa. Essa/e personagem/enunciador sintetiza ainda os padrões de beleza/juventude, tão presentes na sociedade capitalista. Igualmente, ela representa as *maldades*, implicitamente existentes nos cargos de autoridade nas instituições, corroborando a *negatividade* do poder. Com efeito, sobre ela, há uma reprodução do discurso religioso, segundo o qual o *mal* deve ser punido, tal como é veiculado na/pela *Bíblia*: “As tuas mãos

---

<sup>52</sup> Esse alerta também ocorre na série “Once upon a time”, reproduzida pelo canal Sony. Essa série consiste em uma *reatualização* do conto de *Branca de Neve*, como afirmado anteriormente.



não estavam atadas, nem os teus pés, carregados de grilhões; *caíste como os que caem diante dos filhos da maldade!* E todo o povo chorou muito mais por ele (2 Samuel: 3:34; *grifos nossos*)<sup>53</sup>. Há ainda a perpetuação da imagem da bruxa má, da magia como o grande mal da humanidade. É o que acontece nas duas versões da história examinadas.

Passemos para a análise do Príncipe encantado.

---

<sup>53</sup> <http://www.sbb.org.br/interna.asp?areaID=71>. Acessado em 10/8/15, às 18h.

### 3.2.3 O Príncipe



**Figura 17** – Príncipe encantado (filme)

Assim como a Rainha, o nome do Príncipe não é elucidado nas versões analisadas, deixando perpassar a ideia de que este personagem/enunciador também pode ser equiparado a personagens de outras histórias. O Príncipe, representante do “bem”, corporifica o ideal de soldado medieval, condizente com o arquétipo de homem: jovem mais ativo, forte, corajoso, sagaz, leal, salvador da mocinha indefesa, tal como mencionamos no Capítulo I. No conto, sua função é apenas a de se casar com Branca de Neve. Não há quebra de feitiço. *Branca*, no conto, está no caixão de vidro porque ficou engasgada com um pedaço da maçã que a Rainha lhe deu. O Príncipe, encantado com a beleza da princesa supostamente morta, insiste em levá-la para seu castelo, mesmo sabendo que estava morta. Supomos que esta ação do Príncipe pode estar ligada ao ritual do cristianismo de enterrar os mortos e fazer o sepultamento, já que o conto data de um período em que o cristianismo estava em momento de perda de espaço para o protestantismo.

No filme, o Príncipe, por seu turno, assume um papel mais ativo. É o ideal masculino de estética, o “bom partido” devido aos bens que possui e reino que administra. Configura-se como um homem capaz de atender às necessidades da mulher do século XXI. Apesar de perder um pouco do cavalheirismo padrão, no filme, quando trava luta de espadas contra Branca de Neve, ainda mantém o ideal de homem romântico e carinhoso, idealizado pela sociedade moderna. Está sempre numa batalha a favor do *bem*, sendo capaz de arriscar sua

própria vida em nome dessa missão. É o responsável pelo primeiro beijo de *Branca*, o qual é representado através de um ritual ensinado pelos Anões à princesa. O Beijo tem a função principal de quebrar o feitiço que a Rainha fez para o Príncipe, subjugando-o às suas vontades. Há, nesta cena, uma inversão de expectativas, no que diz respeito às versões dos contos de fada, pois quem quebra o feitiço é a princesa, através do *beijo de amor verdadeiro*. No entanto, este beijo não poderia ser de qualquer maneira, foi necessária uma preparação, conforme transcrição a seguir (1h18min20s):

Após várias tentativas de quebra do feitiço do Príncipe, um dos Anões sugere que o beijo de amor verdadeiro poderia desfazer o encanto. Branca de Neve diz:  
- Não é o primeiro beijo dos sonhos de uma menina, mas eu acho que vale a pena tentar. (Branca)  
- Aguenta aí! É seu primeiro beijo? (Anão Napoleão, com cara de espanto)  
Branca responde com um sorriso.  
- Vamos melhorar o clima! (Anão Napoleão)  
- Napoleão! (demais Anões)  
- Esse é o primeiro beijo dela. Vou ajudar e ninguém vai me atrapalhar! (Anão Napoleão)  
Inicia-se um ritual de embelezamento. Napoleão utiliza-se de maquiagem para arrumar a princesa. [...].

Há, então, uma *iniciação* de Branca em um ritual do *beijo do amor verdadeiro*, reiterando o discurso dos contos de fada sobre o valor do *amor verdadeiro*. A imagem a seguir retrata a cena do primeiro beijo da princesa com o Príncipe:



**Figura 18** – Preparação para o primeiro beijo



**Figura 19** – Primeiro beijo

Dessa forma, percebemos que o Príncipe é identificado com outros príncipes encantados, dos contos de fada. Assim como nos outros contos, esse personagem/enunciador se configura como *herói* da trama, caracterizado pela sua capacidade de lutar pelo seu *amor*. No filme, há uma diferença no que concerne às atitudes do Príncipe, haja vista o ideal de homem ter se modificado, através das diversas solicitações sociais, ao longo do tempo e de *reatualização* dos contos.

Em seguida, procedemos à análise da figura do Rei.

### 3.2.4 O Rei / a fera (pai de Branca de Neve)

Tal como a Rainha e o Príncipe, o Rei também não é identificado nomeadamente. O Rei, pai de Branca de Neve, apresenta, em segundo lugar, em ambas as materialidades, a função principal de se casar com a Rainha má. No conto, pouco tempo após casar-se, o Rei morre. No filme, o Rei recebe uma função especial: criar a princesa sozinho (função aceita na contemporaneidade, devido aos altos índices de divórcios). Entretanto, ele percebe a necessidade de uma mulher para ajudá-lo na criação de sua filha, quando se dá conta de que não saberá ensinar comportamentos socialmente definidos como femininos. Escolhe, para ser sua esposa, a mulher mais bela do reino, sob o efeito de feitiço. Ao casar-se novamente, com a Rainha má, sai em uma missão pela floresta e não mais retorna ao seu. Todos no reino acreditam em sua morte, mas isso não passava de um plano da sua Rainha, que o transformou em uma fera. Esta passou a ser temida por todos e utilizada como forma de manipulação e punição através do medo, como observado anteriormente. O Rei/Fera, então, é o instrumento através do qual a Rainha mantém o povo sob o jugo do medo, da exploração.

Isso porque a Rainha foi a responsável pela transformação do Rei em fera. Tanto no pescoço da madrasta, quanto no da fera, há um colar com um pingente de lua, o qual também aparece atrás da imagem que representa o espelho mágico. O colar é a ligação dos três (Rainha, Espelho, Rei/Fera) para a manutenção da maldição. *Branca de Neve* desfaz a maldição quando quebra o colar com a adaga que ganhara de seu pai, antes de seu (do Rei) desaparecimento. Com a quebra da maldição, o Rei retoma seu reino, é o responsável pela celebração do casamento da princesa com o Príncipe. Traz, assim, com seu retorno, a *felicidade* antiga do reino.

Em suma, o Rei figurativiza a expressão da ‘incapacidade’ de o homem criar seus filhos sozinho, dada a *necessidade* de perpetuação de família heterogâmica. E, apesar de representar a sumidade do poder (reiterado no final do filme), é subjugado à Rainha, sob a forma de *feitiço*. Enquanto *enfeitiçado*, assume um aspecto de *fera*, símbolo do poder da Rainha sobre o povo, principalmente no que concerne à exploração econômica. É, portanto, o instrumento desse poder.

Abaixo, damos continuidade às análises, observando o discurso do/acerca dos Anões.

### 3.2.5 Os sete Anões



**Figura 20** – Anões (filme)

Tal como *Branca de Neve*, os Anões são identificados nomeadamente, no filme. São a representação da exclusão social a partir de um padrão (a relação com a altura do ser humano). No conto, representam trabalhadores, mas vivem afastados do reino por possuírem uma estética diferenciada. E, na medida em que são trabalhadores, revelam uma rotina de trabalho, nos moldes da relação de disciplinarização dos corpos (FOUCAULT, 2012a), tal como analisado no primeiro item destas análises. São, consequentemente, também responsáveis pelo acolhimento de Branca de Neve.

No filme, entretanto, assumem um papel de transgressores da lei, tornam-se ladrões por terem sido expulsos do reino pela Rainha, devido à ausência de beleza. Continuam sendo os acolhedores da princesa e os responsáveis por ensiná-la a ser uma *lutadora* e *ladra*. Mesmo ensinando a princesa a roubar, aprendem com ela a roubar dos ricos para dar aos pobres, numa remissão ao comportamento de *Robin Hood* (essa história foi igualmente transformada em filme). Outra diferença importante entre as histórias (conto/filme) está na nomeação dos Anões: no conto, eles não são nomeados<sup>54</sup>; na versão do filme *Espelho, espelho meu*, seus nomes são Açougueiro, Napoleão, Lobo, Rango, Riso, Grimm, Tampinha.

Existe ainda uma possibilidade de os Anões dos irmãos *Grimm* terem sido inspirados também na história da princesa Margarete Von Waldeck, que morava em um povoado famoso por suas minas e escavações. Nessas minas, normalmente as crianças eram trabalhadoras, por conseguirem passar melhor pelos acessos apertados e túneis estreitos. Entretanto, elas ficavam muito estranhas e subnutridas, já que trabalhavam muito, e as reações químicas que manipulavam para separar os metais e pedras preciosas das paredes das minas, na época, eram altamente tóxicas. Por isso, elas eram esquisitas, tortas, e bem parecidas com Anões<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> Na versão de *Walt Disney*, recebem o nome de Dunga, Mestre, Feliz, Dengoso, Soneca, Zangado e Atchim. Esses nomes são relacionados às suas caracterizações.

<sup>55</sup> <http://www.estejali.com/2013/09/a-verdade-sobre-os-contos-branca-de-neve.html>. Acessado às 00h36min, no dia 10/08/2015.

Como mencionado, no filme, os Anões assumem um papel de ladrões, como forma de *resistência* às injustiças da Rainha, já que eles tinham a certeza de que foram expulsos do reino por não serem esteticamente aceitáveis. Ao conviverem com a princesa *Branca de Neve*, são convencidos a adotarem comportamentos mais humanos, aprendem valores de justiça sem estar dentro de um sistema jurídico permitido, no caso do filme era determinado pela própria Rainha. No final da película, aparecem os destinos seguidos pelos Anões, após o casamento de *Branca* (1h36min), são eles:

- 1- Açougueiro virou campeão peso mosca;
- 2- Napoleão revolucionou os penteados;
- 3- Lobo voltou para sua matilha;
- 4- Rango teve um banquete;
- 5- Riso entrou para o circo real;
- 6- *Grimm* escreveu livros de contos de fada;
- 7- Tampinha descobriu o amor.

Resumindo: os Anões figurativizam ora trabalhadores obedientes às normas do trabalho, no que diz respeito ao controle do tempo, do espaço, *disciplinarizados* pelo sistema; ora contraventores e, conseqüentemente, representantes da *resistência* aos mandos da Rainha má. A estatura desses personagens/enunciadores são a causa de simbolizarem papéis distintos: no conto, justifica a sua dedicação ao trabalho, o afastamento da moradia; no filme, a contravenção e, igualmente, a moradia afastada da cidade. Isso revela o quanto os aspectos fisionômicos são importantes para a sociedade. Em ambas as histórias, representam a proteção de Branca de Neve contra as maldades da Rainha.

Para darmos continuidade às análises, abaixo discutimos sobre o Espelho.

### 3.2.6 O Espelho



**Figura 21** – Espelho (filme)

A figura do Espelho constitui personagem/enunciador importante, por determinar o padrão estético que envolve todo o enredo. O Espelho não é apenas um objeto de confirmação da imagem “real” que reflete, como se pode perceber tanto no conto como no filme em análise. Trata-se de um referente da imagem projetada pelo outro, do padrão estético exigido socialmente. Como mencionado várias vezes, a beleza é bastante evidenciada na história de Branca de Neve. Na sua primeira versão escrita, inclusive, é fator determinante para a Rainha má ordenar a morte da princesa: por ser a mais bela de todas. No conto, a madrasta se disfarça de velha para tentar matar Branca, mas no filme, só consegue manter-se jovem devido à magia negra. A relação da manutenção da beleza, através da magia pode ser percebida, em *Espelho, espelho meu* (14min30s), quando a Rainha tem acesso ao Espelho através de uma passagem pela água, uma espécie de fonte da juventude. Consideramos, então, a relação da preservação da beleza, da juventude, a partir da água, ora como uma *fonte de vida* ora como *fonte da juventude*. De acordo com a mitologia grega, a lenda que trata da *fonte da juventude* data mais ou menos 700 a.C., provavelmente, existente no território indiano. O fato de o diretor do filme, Tarsem Singh Dhandwar, ter nascido na Índia pode ter influenciado a escolha do “portal” para a Rainha má chegar até seu espelho mágico, justificando a sua jovialidade<sup>56</sup>.

Consideramos também a relação que água tem com o discurso religioso (*fonte da vida*). A utilização da água nesse discurso é enorme, vai desde as purificações dos Judeus, antes das refeições e orações, como no cerimonial do Batismo para os que seguem Jesus

<sup>56</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura\\_oral](https://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura_oral) (acessado às 14h30min, no dia 03/08/2015)

Cristo. A água sempre traz uma bênção e uma nova vida, a água purifica e lava a vida do pecado. A passagem da Rainha até o Espelho mágico, através da água, também pode ser considerada como uma maneira de “purificação”, pelas maldades já executadas.

Em resumo, no filme, o Espelho figurativiza ora a *fonte da vida*, a partir do discurso religioso de purificação do corpo e da alma; ora a *fonte da juventude*, garantindo a eternização do ser. No conto, constitui um referente da imagem projetada pelo outro, do padrão estético exigido socialmente. O Espelho, como explicado no início deste trabalho, é o principal responsável pelos atos de contemplação do eu, na relação *eu* e o *outro*, já que, conforme Bakhtin (1997), os atos de contemplação, decorrentes do excedente da visão interna e externa do outro, são atos propriamente estéticos.

Damos continuidade às análises observando o povo, enquanto personagem/enunciador.

### 3.2.7 O povo

Não foram encontradas figuras que representassem o povo no conto e no filme. O povo, no conto dos *Grimm*, é simbolizado pelos Empregados do castelo, em um único momento: os preparativos para o casamento de Branca de Neve. No filme, aparecem com mais destaque para retratar o descaso da Rainha com o povo. Ele é representado pelo aglomerado de pessoas, queixando-se da exploração econômica da Rainha. E, assim como na vida cotidiana, o povo é deixado à margem da sociedade.

Finalmente, após as análises dos *recortes discursivos* e das/dos personagens/enunciadores, podemos observar que há uma preservação dos *mesmos* discursos, apesar de haver *contrastes* com o conto dos irmãos *Grimm*. Porém entendemos que esses *contrastes* corroboram discursos institucionalizados e, na medida em que fazem isso, preservam comportamentos, julgamentos socialmente aceitos.

Em seguida, apresentamos as nossas *considerações finais*.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, discutimos acerca da teoria de Bakhtin (1997), no que concerne aos gêneros discursivos. Segundo esse autor, os gêneros do discurso são (1997, p. 279) “[...] *tipos relativamente estáveis de enunciados*” (*grifos do autor*), são determinados sócio-historicamente. Salientamos ainda que os irmãos *Grimm*, responsáveis pela primeira versão escrita do conto *Branca de Neve e os sete anões*, eram alemães, viviam um momento histórico de nacionalismo na Alemanha, o qual os pode ter influenciado na caracterização das personagens, pois o conceito de identidade nacional alemã ocorria também a partir de uma associação à raça ariana, daí *Branca de Neve* ser *branca como a neve*.

À luz de Bakhtin (1987), observamos que cada enunciado é uma ligação de outros enunciados em uma sucessão complexa. Assim, entendemos que os discursos perpassados no conto e no filme em análise retomam discursos de outros lugares institucionais, tais como a família, a escola, a igreja (religião). Os enunciadore/atores do conto/filme rememoram tais discursos, (re)colocando-os em circulação, fazendo-os perpetuar na linha do tempo. São, portanto, incorporados aos discursos em circulação, sacralizando-os. Observamos ainda, segundo Bakhtin (1987), o dialogismo, a relação do *eu* e o *outro*, compreendemos a importância da relação que o personagem *Espelho* estabelece, questionando a relação da *Rainha má consigo mesma, o seu Espelho*. Assim, Bakhtin defende que os atos de contemplação, excedentes de uma visão interna e externa do outro, são atos estéticos. Desta forma, o aspecto físico do eu não entra em sua visão efetiva. Sendo assim, vemos o espelho como um referente da imagem projetada pelo outro, do padrão estético exigido socialmente.

Examinamos ainda a indústria cultural. Consideramos o marco da revolução industrial como fato importante e influenciador para uma cultura de massa. A instituição de uma economia baseada no consumo de bens também foi um fato determinante para o desenvolvimento da indústria cultural e de massa, pois a natureza do veículo de comunicação ajuda na propagação do que se quer difundir. Dessa forma, consideramos que todas as versões da história de *Branca de Neve* são produtos da indústria cultural que realizam, através do entretenimento, o reforço das normas sociais desejadas pela classe dominante (COELHO, 1993). Compreendemos, assim, que os contos de fada, em diversos momentos históricos, são *reatualizados* pelas editoras (a indústria editorial) e pela mídia cinematográfica.

Sob a perspectiva de Kristeva (1986), investigamos a mídia cinematográfica, principalmente sobre o seu poder. Para essa autora, a arte cinematográfica provoca a projeção do sujeito naquilo que vê, apresentando-se como uma ficção a qual viverá. Já sob a perspectiva de Bernardet (1985), o cinema surge com a necessidade de retratar a ilusão através de movimentos reais. Assim, seguindo esse raciocínio, Bernardet (1985) argumenta que a classe dominante, para dominar, utilizou-se do cinema para apresentá-lo como expressão do real, disfarçando constantemente que se trata de um artifício, manipulação, interpretação, já que essa mesma classe não pode apresentar sua ideologia como a “sua”, mas apresentá-la de maneira que seja entendida como *verdade*. Por isso, entendemos que o cinema é um fato de linguagem, cuja competência é fomentar um discurso controlado por uma fonte geradora, materializada a partir de imagens e de sons em qualquer realidade, sempre de modo ficcional. E, por conta de sua particularidade de composição textual, segundo Bernardet (1985), o cinema está à procura da sua própria sintaxe.

Observamos ainda que os contos de fada, quando são destinados ao público infantil, têm um propósito moralizador por a criança se encontrar, na maioria das vezes, em processo de aprendizagem, de inculcação de valores, de comportamentos. A criança é vista, portanto, como um ser passível de transformação, seu corpo é “domesticado”, passando de “rebelde” para dócil. Esse controle do corpo procede da distribuição dos indivíduos no espaço. Desde muito cedo, os indivíduos são disciplinados a seguirem comportamentos e ensinados a acreditarem no padrão tido como *verdadeiro*. Como defende Foucault (2012a, p. 147): “Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente”. Essa disciplina está presente no contexto familiar, nas escolas, nos diversos meios sociais; é perpassada pelos meios de comunicação, por alguns livros.

Ainda no que diz respeito à propagação desse discurso disciplinador, constatamos que a mídia cinematográfica atua enquanto uma das principais propagadoras, haja vista a “nova” versão de *Branca de Neve* ter sido veiculada em forma de filme, com a classificação livre, garantindo uma maior acessibilidade à história. O filme que nos propomos analisar apresenta diferenças entre homens/mulheres, expõe as consequências de se praticar o mal, os benefícios do bem, ratifica as relações heterossexuais, idealiza a felicidade eterna, formaliza para seus interlocutores o “dever” ser. Esses interlocutores são de qualquer idade, mas, como afirmado, são, principalmente, crianças, em fase de construção de valores. Verificamos, com isso, que mídia cinematográfica tenta formar, concretizar e confirmar valores, comportamentos.

Assim como o “dever” ser, a película também confirma ideais norteadores de conquistas humanas. O ideal de *felicidade* é uma justificativa para suportar o sofrimento diário, o qual existe para servir de mérito na conquista dessa tão almejada felicidade. A igreja, em seu discurso, propaga esse conceito. O sofrimento deve ser compreendido, segundo a religião cristã, como uma “prova” para garantir o merecimento do sofredor de ser feliz. Assim como defende o cristianismo, tanto no conto, como no filme, *Branca de Neve* sofre com os maus-tratos da Rainha, mas, em decorrência da fase sofrida, alcança a felicidade eterna, quando oficializa o casamento com o Príncipe. Igualmente, a constituição de uma família heterossexual é o ideal de felicidade proposto pelo discurso religioso, conseqüentemente, dos contos de fada. A proposta desses discursos é crescer, sofrer, casar-se e *ser feliz para todo sempre*.

No entanto, esse sofrimento também é explicado pelo cristianismo através da história de Adão e Eva. A humanidade não sofre em vão, é uma consequência da desobediência de Eva a Deus. Nesse sentido, observamos que o controle da disciplina dos corpos deve ser eficaz para evitar desvios, mas caso ocorram, serão punidos. O pecado da desobediência é figurativizado, nesse contexto, pela mulher, responsável pelo pecado original: Eva foi quem ofereceu o *fruto proibido* a Adão. Em consequência disso, Deus a pune com sofrimento, dores (da menstruação, do parto). Na película, a maçã é símbolo de pecado, de sofrimento, instrumento de magia negra. Quanto ao homem, Adão, este foi expulso do *Paraíso* por não ter resistido às tentações da mulher. A ele, portanto, é atribuído o papel de vítima; de vilania, à mulher. Tanto a simbologia da maçã quanto o discurso acerca da posição feminina como pecadora são perpassados no filme analisado, a partir do sujeito figurativizado pela madrasta/ Rainha Má. Este sujeito ocupa a mesma posição que Eva, na história bíblica. É a responsável pelo declínio do reino, pelo excesso de beleza sedutora dos homens, pelas maldades e mazelas vividas por quem a cerca e está sob seu domínio.

Esboçamos aqui, então, uma leitura a partir do lugar teórico da Análise Arqueológica do Discurso, à luz de Foucault (2008, 2009, 2012a, 2012b, 2012c, 2012d). Tentamos analisar os discursos perpassados pela mídia cinematográfica, pela indústria editorial, haja vista capacidade de veicularem discursos para um grande público. Além disso, atentamos para o fato de a mídia cinematográfica se constituir enquanto “renovadora” de versões de contos de fada, tão amplamente divulgados pelas múltiplas instituições (família, escola, bibliotecas).

Tentamos, então, estudar por que essa insistência de a mídia cinematográfica veicular essas “reatualizações”, nos termos de Foucault (2009). A partir desse estudo, entendemos

que, na medida em que se coloca como “reatualizadora” desses contos, a mídia cinematográfica perpetua os discursos perpassados nos/pelos contos de fada, garantindo o controle da disciplina, do poder, da punição. Garante ainda a perpetuação do ideal de casamento, de família heterogâmica. Consequentemente, muito mais do que “reatualizadora” dos contos, ela é “garantidora” dos discursos perpassados neles/por eles. Com efeito, cumpre o seu papel de disciplinar os corpos, de manter a circulação de determinados discursos.

Apresentamos, finalmente, os postulados teóricos da Análise Arqueológica do Discurso, com os quais sustentamos as nossas análises. Conforme mencionado, os *corpora* desta pesquisa são constituídos pela análise comparativa/constrativa entre o conto *Branca de Neve e os sete Anões* e o filme *Espelho, espelho meu*. Analisamos, nesta perspectiva, o discurso institucional, religioso, pedagógico. Observamos ainda os discursos ‘narcisista’ e capitalista. Em ambas as materialidades, esses discursos estreitam a relação do homem com a beleza. Relação esta mantida (no conto e no filme) através da figura do Espelho mágico, considerando-o como um personagem/enunciador.

A partir da análise do discurso institucional (religioso, pedagógico), entendemos que o discurso moralizador dos contos de fada é um “efeito útil e positivo”, haja vista a possibilidade de inculcação do respeito ao outro. É estabelecida a relação utilidade-docilidade do outro. Assim, como mencionado, os sistemas punitivos são colocados em uma “economia política” do corpo. A importância desse investimento político ligado a sua utilização econômica está na sua ligação com o discurso religioso, atrelado, por sua vez, ao discurso capitalista, já que há uma necessidade de tornar o outro útil. Foucault (2012a) afirma que só se pode tornar um corpo em força útil se ele for ao mesmo tempo produtivo e submisso. Neste caso, percebemos o quão o discurso religioso está correlacionado ao discurso capitalista.

E, ao procedermos à análise do discurso narcisista, capitalista, constatamos a punição da Rainha, por ir em busca da *eternização da juventude*, ratificando o discurso religioso, segundo o qual a vaidade é um *pecado capital*. Reconhecemos ainda, como mencionado, que há uma remissão ao discurso mítico, a partir do qual *aprendemos* que o *vaidoso* é punido com a *morte, imerso em sua própria beleza*. Mas, ao mesmo tempo, há a perpetuação do discurso da riqueza, do maravilhoso mundo dos castelos. E, por o cinema ter surgido no bojo da ascensão da sociedade burguesa, entendemos que ao discurso fílmico subjaz um discurso capitalista, proporcionando ao interlocutor uma imagem de realidade.

Analizamos ainda cada personagem separadamente. No que concerne à análise da/o personagem/enunciador Branca de Neve, percebemos que, no conto “*Branca de Neve e os*

*sete Anões*”, *Branca* é exemplo do corpo dócil, obediente às normas sociais e religiosas; no filme “*Espelho, espelho meu*”, há um *contraste* em relação a esse padrão. Constatamos ainda que *Branca de Neve*, no filme, figurativiza também a *resistência ao poder*, levando-nos a crer que, mesmo a partir de uma posição de subjugo, tal como ela ocupava em relação à Rainha Má, pode ir de encontro aos mandos de sua madrasta. Reconhecemos que há, então, para o sujeito, a expressão de liberdade de *deslocamento* de uma posição à outra. Essa liberdade está inerente às relações de poder, tal como defende Foucault, em sua obra.

A Rainha má, por sua vez, figurativiza o *poder*, expressado sob a sua forma negativa. Essa/e personagem/enunciador sintetiza ainda os padrões de beleza/juventude, tão presentes na sociedade capitalista. Igualmente, ela representa as *maldades*, implicitamente existentes nos cargos de autoridade nas instituições, corroborando a *negatividade* do poder. Com efeito, sobre ela, há uma reprodução do discurso religioso, segundo o qual o *mal* deve ser punido, tal como é veiculado na/pela a *Bíblia*. Há ainda a perpetuação da imagem da bruxa má, da magia como o grande mal da humanidade. É o que acontece nas duas versões da história examinadas.

No que concerne ao Príncipe, ele é identificado com outros príncipes encantados, dos contos de fada. Assim como nos outros contos, esse personagem/enunciador se configura como *herói* da trama, caracterizado pela sua capacidade de lutar pelo seu *amor*. No filme, há um contraste concernente às atitudes do Príncipe, haja vista o ideal de homem ter se modificado, através das diversas solicitações sociais, ao longo do tempo e de *reatualização* dos contos.

O Rei figurativiza, em contrapartida, a expressão da ‘incapacidade’ de o homem sozinho criar seus filhos, dada a *necessidade* de perpetuação de família heterogâmica. E, apesar de representar a sumidade do poder (reiterado no final do filme), é subjugado à Rainha, sob a forma de *feitiço*. Enquanto *enfeitiçado*, assume um aspecto de *fera*, símbolo do poder da Rainha sobre o povo, principalmente no que concerne à exploração econômica. É, portanto, o instrumento desse poder.

Os Anões representam ora trabalhadores obedientes às normas do trabalho, no que diz respeito ao controle do tempo, do espaço, *disciplinarizados* pelo sistema; ora contraventores e, conseqüentemente, representantes da *resistência* aos mandos da Rainha má. A estatura desses personagens/enunciadores são a causa de simbolizarem papéis distintos: no conto, justifica a sua dedicação ao trabalho, o afastamento da moradia; no filme, a contravenção e, igualmente, a moradia afastada da cidade. Isso revela o quanto os

aspectos fisionômicos são importantes para a sociedade. Em ambas as histórias, representam a proteção de Branca de Neve contra as maldades da Rainha.

Quanto ao Espelho, no filme, ele figurativiza ora a *fonte da vida*, a partir do discurso religioso de purificação do corpo e da alma; ora a *fonte da juventude*, garantindo a eternização do ser. No conto, constitui um referente da imagem projetada pelo outro, do padrão estético exigido socialmente. O Espelho, como explicado no Capítulo I deste trabalho, é o principal responsável pelos atos de contemplação do eu, na relação *eu* e o *outro*, conforme Bakhtin (1997).

O povo, no conto dos *Grimm*, é simbolizado pelos Empregados do castelo, em um único momento: os preparativos para o casamento de Branca de Neve. No filme, aparece com mais destaque para retratar o descaso da Rainha com ele. Ele é representado pelo aglomerado de pessoas, queixando-se da exploração econômica da Rainha. E, assim como na vida cotidiana, o povo é deixado à margem da sociedade.

E, a partir dessas análises e dos estudos que as sustentaram, passamos a responder as nossas questões norteadoras:

- **qual a importância histórica dos contos de fada, enquanto uma literatura?**

De acordo com nossas análises, os contos de fada são contributivos para a propagação de conceitos, comportamentos, ideais. A sua constituição se dá no decorrer da história, haja vista a existência do fascínio, do mistério que motiva a vida dos leitores. Nesse contexto, a literatura, nesse caso particular, a infantil, é responsável por perpetuar o discurso pedagógico/religioso, tal como o analisamos.

- **Quais os possíveis efeitos de sentidos são construídos a partir da relação do conto com o filme?**

Entendemos que há um processo de *reatualização* do discurso do conto *Branca de Neve e os sete anões*, no filme *Espelho, espelho meu*, na medida em que há continuidade/descontinuidade, em relação a algumas posições discursivas, a algumas características de personagens/enunciadores. Na mesma medida, há a *revalorização* de alguns *valores* sociais, interessantes tanto aos paradigmas religiosos quanto aos capitalistas. Assim, as histórias infantis são revisitadas com frequência para que sua manutenção seja efetivada e perpetuada.

- **Quais possíveis relações de poder/saber são perpassadas no filme?**

O filme traz toda a estrutura disciplinar do corpo, através de uma história que forma e ratifica conceitos sociais, fazendo com que se internalize a falsa ideia de que há um “*feliz para sempre*”, promovendo a movimentação dos personagens em busca desse ideal. Com relação a essa internalização, observamos o seguinte argumento de Foucault (2012, p. 164): “O sucesso do poder disciplinar se deve sem dúvida ao uso de instrumentos simples: o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame”.

- **De quais lugares sociais enunciam os personagens/enunciadores?**

Entendemos que o sujeito enuncia de um lugar, de uma posição. E, como observado na nota de rodapé de número 16 (dezesseis), quanto a esse aspecto, retomamos uma releitura de Deleuze (2005) acerca de Foucault. Segundo aquele autor (p. 64): “O sujeito é uma variável, ou melhor, um conjunto de variáveis do enunciado. É uma função derivada da primitiva, ou do próprio enunciado. *A Arqueologia do Saber* analisa essa função sujeito: o **sujeito é um lugar ou posição** que varia muito segundo o tipo, segundo o limiar do enunciado; o próprio “autor” não passa de uma dessas posições possíveis, em certos casos. É possível, inclusive, haver várias posições para o mesmo enunciado”. (**grifos nossos**).

Consequentemente, tal como analisado, ora eles enunciam a partir do lugar das instituições (religião, fábrica – minas, escola, família), ora da sociedade capitalista (a relação com o capital e com tudo que lhe diz respeito, inclusive com a relação de classe social), ora do lugar dos mitos (Narciso). E, a partir da análise de cada personagem/enunciador, observamos que as suas posições (da qual enunciam) estão vinculadas às relações de valores e de comportamentos subjacentes às materialidades analisadas.

- **A partir do ideal de um casamento, quais possíveis discursos religiosos são perpassados na/pela trama fílmica?**

Há uma normativização em torno da obediência a Deus, aos dogmas da igreja (principalmente, às relacionadas ao cristianismo); em torno da perpetuação de

uma família heterogâmica, construída a partir do casamento. Afora esse aspecto, há uma reiteração do poder de Deus sobre os homens, dos pecados capitais, principalmente, o que diz respeito aos ‘malefícios’ da vaidade.

- **Por que a mídia cinematográfica tem trazido os contos de fadas à tona reiteradamente?**

Há a reiteração dos discursos *já-ditos*, perpassados durante os séculos. Tais discursos apresentam-se, de forma aparentemente atualizada, para se identificarem com o momento histórico da atualidade (no caso do filme examinado, no século XXI). A mídia, veiculadora dos diversos discursos, tem o propósito de manutenção de poder, de perpetuação de determinados valores/comportamentos sociais. Nesses termos, ela é uma das principais veiculadoras do discurso pedagógico, responsável pela *disciplinarização* dos sujeitos.

- **Por que a mídia cinematográfica se preocupa em (re)atualizar a “existência de um final feliz”?**

No conto e no filme analisados, surge uma necessidade de “final feliz” por meio do casamento heterogâmico, ideal religioso de procriação das espécies. Essa *verdade* de procriação das espécies é *reatualizada* pelo filme, pelo conto, ambos de grande veiculação. O ideal de “final feliz” é sustentado pelas diversas indústrias responsáveis pela movimentação da economia: indústria de cerimoniais, da beleza, de vestuário, de alimentos, entre outras. Tudo isso rende muito lucro para essas empresas, cujos interesses capitalistas estão *espelhados* nos  *finais felizes*. Assim, a mídia utiliza-se de seu meio de acesso rápido e imediato para propagar conceitos e gerar saberes.

Destarte, concluímos que os contos de fadas, quando são destinados ao público infantil, mantém uma relação, através de seu enredo, com o processo disciplinarização dos sujeitos, s espectadores. Esse controle do corpo procede da distribuição dos indivíduos no espaço. Desde muito cedo, os indivíduos são disciplinados a seguirem comportamentos e ensinados a acreditarem no padrão tido como verdadeiro. Como defende Foucault (2012a, p. 147): “Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente”. Essa disciplina está presente



no contexto familiar, nas escolas, nos diversos meios de sociais; é perpassada pelos meios de comunicação, por alguns livros.

Ainda no que diz respeito à propagação desse discurso disciplinador, constatamos que a mídia cinematográfica atua enquanto uma das principais propagadoras, haja vista a “nova” versão de *Branca de Neve* ter sido veiculada em forma de filme, com a classificação livre, garantindo uma maior acessibilidade. O filme em análise apresenta diferenças entre homens/mulheres, expõe as consequências de se praticar o mal, os benefícios do bem, ratifica as relações heterossexuais, idealiza a felicidade eterna, formaliza para seus interlocutores o “dever” ser. Esses interlocutores são de qualquer idade, mas, como afirmado, são, principalmente, crianças, em fase de construção de valores. Verificamos com isso que a mídia cinematográfica tenta formar, concretizar e ratificar valores, comportamentos.

Assim como o “dever” ser, a película também confirma ideais norteadores de conquistas humanas. O ideal de felicidade é uma justificativa para suportar o sofrimento diário, o qual existe para servir de mérito na conquista dessa tão almejada felicidade. A igreja, em seu discurso, propaga esse conceito. O sofrimento deve ser compreendido, segundo a religião cristã, como uma “prova” para garantir o merecimento do sofredor de ser feliz. Assim como defende o cristianismo, em “*Espelho, espelho meu*”, Branca de Neve sofre com os maus-tratos da Rainha, mas, em decorrência da fase sofrida, ‘alcança a felicidade eterna’, quando oficializa o casamento com o príncipe. A constituição de uma família heterossexual é o ideal de felicidade proposto pelo discurso religioso, conseqüentemente, o dos contos de fada. A ideia perpassada nesses/ por esses discursos é a de crescer, de sofrer, de casar-se e a de ser feliz para todo sempre.

Afora tais aspectos, percebemos a reiteração dos discursos *já-ditos*, perpassados durante os séculos. Um discurso sempre terá ligação com outros discursos; pode-se perceber a teia discursiva, através dessa relação; mesmo os discursos formados em campos distintos, coexistem. Assim, os sujeitos, os objetos não existem *a priori*, são construídos discursivamente sobre o que se enuncia sobre eles. A mídia, veiculadora dos diversos discursos, objetiva a manutenção de poder.

Esboçamos aqui, então, uma leitura dos objetos analisados, a partir de um olhar arqueológico, pautado, principalmente, nos postulados foucaultianos. Analisamos os discursos perpassados pela mídia cinematográfica, haja vista a sua capacidade de veicular discursos para um grande público. Além disso, é importante estarmos atentos para o fato de essa mídia se constituir enquanto “renovadora” de versões de contos de fadas, tão

amplamente divulgados pelas múltiplas instituições (família, escola, bibliotecas). Observamos, então, uma determinada insistência em veicular essas “renovações”. A partir desse estudo, entendemos, que, na medida em que se coloca como “renovadora” desses contos, a mídia cinematográfica atualiza os discursos perpassados nos/pelos contos de fadas, garantindo o controle da disciplina, a manutenção dos discursos em circulação. Consequentemente, muito mais do que “renovadora” dos contos, ela é “garantidora” dos discursos perpassados neles/por eles. Com efeito, cumpre o seu papel de disciplinar os corpos, de manter a circulação de determinados discursos.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, v. II, 1994.
- BAKTHIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERNARDET, J. **O que é cinema**. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude: "Cinema brasileiro, propostas para uma história", ed. Paz e Terra, 1978
- CASHDAN, S. **Os 7 pecados capitais nos contos de fadas**: como os contos de fadas influenciam nossas vidas. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2007.
- COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de fada**. São Paulo: Ática, 1987.
- Espelho, Espelho Meu**. Direção de Tarsem Singh; Roteiro e adaptações Jason Keller e Melissa Wallack. Estúdio Citizen Snow Film Productions, Goldmann Pictures, Rat Entertainmen. Estados Unidos: 2012. São Paulo: Imagem filmes, 2012. Versão digitalizada, 2012. [DVD]. (106 minutos), colorido.
- DELEUZE, G. **Foucault**. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005
- FOLLADOR, K. J. **A mulher na visão do patriarcado brasileiro**: uma herança ocidental. Revista fato & versões / n. 2 v. 1/ p. 3-16/ 2009.
- FOUCAULT, M, **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?** In: MOTTA, M. de B. da (org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. In: Ditos e Escritos (vols. III). Petrópolis: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 40. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 22. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012b.
- FOUCAULT, M. [1978] **Diálogos sobre o poder**. In: MOTTA, M. de B. da (org.). **Estratégia, poder-saber**. In: Ditos e escritos (vols. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012c.
- FOUCAULT POR ELE MESMO (2012d): <https://www.youtube.com/watch?v=Xkn31sjh4To>, acessado em 20/7/15, às 17h45min
- HOUAISS, A. **Houaiss eletrônico**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.
- HOBBSAWM, Eric J. **Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003
- KRISTEVA, J. **História da linguagem**. São Paulo, 1986.
- MARCUSCHI, L. A. **Gêneros textuais**: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MOISÉS, M. **A criação literária**: prosa I. São Paulo: Cultrix, 1994.

MUCHAIL, S. T. Prefácio. In GROS, F. (org.) **Foucault**: a coragem da verdade. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

ORLANDI, E. P. Segmentar ou recortar. in **Linguística**: questões e controvérsias. Série Estudos 10. Uberaba, Minas Gerais, 1984. p. 9 - 26.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002. REVEL, J. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Tradução: Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

REVEL, J. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005

ROBINS, R. H. **Pequena história da linguística**. Trad. Luiz Martins Monteiro. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1983. RODRIGUES, C. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: opacidade e transparência. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

## SITES PESQUISADOS

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Irm%C3%A3os\\_Grimm](https://pt.wikipedia.org/wiki/Irm%C3%A3os_Grimm) (acessado às 15h, no dia 01/7/2015).

<http://educacao.globo.com/historia/assunto/liberalismo-no-ocidente/unificacao-alema-e-unificacao-italiana.html> (acessado às 14h30min, no dia 01/7/2015).

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Partido\\_Nacional\\_Socialista\\_dos\\_Trabalhadores\\_Alem%C3%A3es](https://pt.wikipedia.org/wiki/Partido_Nacional_Socialista_dos_Trabalhadores_Alem%C3%A3es) (acessado às 14h30min, no dia 01/7/2015).

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ra%C3%A7a\\_ariana](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ra%C3%A7a_ariana), (acessado às 12h, no dia 09/07/2015).

<http://www.ipv.pt/millenium/Millenium36/7.pdf> – p. 3. (acessado às 16h, no dia 27/07/2015).

Box Office Mojo:  
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=untitledsnowwhite.htm> (acessado às 22h15min, no dia 09/01/2015).

ASSIS, Machado de. Obra Completa. Rio de Janeiro : Nova Aguilar 1994. v. II. (O espelho):  
[http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/O\\_espelho\\_de\\_machado\\_de\\_assis.pdf](http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/O_espelho_de_machado_de_assis.pdf).  
Acessado às 11h16min, do dia 12/08/2015.

ASSIS, Machado de. Obra Completa. Rio de Janeiro : Nova Aguilar 1994. v. II. (O espelho):  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Espelho\\_%28conto%29](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Espelho_%28conto%29) (acessado às 11h26min, no dia 12/8/2015).

FOUCAULT POR ELE MESMO (2012d):  
<https://www.youtube.com/watch?v=Xkn31sjh4To>, acessado em 20/7/15, às 17h45min

LEIRO, L. **Branca de Neve**: uma história sobre poder, beleza e gênero. Disponível em  
<<http://eduneb.uneb.br/resenha-2/branca-de-neve-uma-historia-sobre-poder-beleza-e-genero>> (acessado em 18/12/2014).

MIRROR MIRROR (FILME). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em:  
<[http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Mirror\\_Mirror\\_\(filme\)&oldid=39002483](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Mirror_Mirror_(filme)&oldid=39002483)>. (acessado em 15/01/2015).

MSNBC, "Nazi racial purity exhibit opens in Germany," 9 de outubro de 2006; (em inglês)-online, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nazismo\\_e\\_ra%C3%A7a](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nazismo_e_ra%C3%A7a) (acessado às 12h, do dia 09/07/2015).

Reich (em português) <https://pt.wikipedia.org/wiki/Reich> (acessado às 13h20min, no dia 09/07/2015).

Revolução industrial (em português)  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o\\_Industrial](https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Industrial) (acessado às 17h30min, no dia 27/06/2015).

TAYLOR, George Rogers. The Transportation Revolution, 1815-1860. Revolução industrial (em português)  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o\\_Industrial#cite\\_note-Taylor\\_1951-9](https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Industrial#cite_note-Taylor_1951-9) (acessado às 18h40min, no dia 27/06/2015)

<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/BRUNO%20CESAR%20FERREIRA%20VIEIRA.pdf> (acessado às 21h, no dia 14/05/2015)

<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/BRUNO%20CESAR%20FERREIRA%20VIEIRA.pdf> (acessado às 22h20min, no dia 23/05/2015)  
[http://pensador.uol.com.br/autor/isaac\\_newton](http://pensador.uol.com.br/autor/isaac_newton) (acessado às 20h30min, no dia 02/08/2015)  
<http://www.estejali.com/2013/09/a-verdade-sobre-os-contos-branca-de-neve.html>. Acesso em 08/08/2015, às 23h.